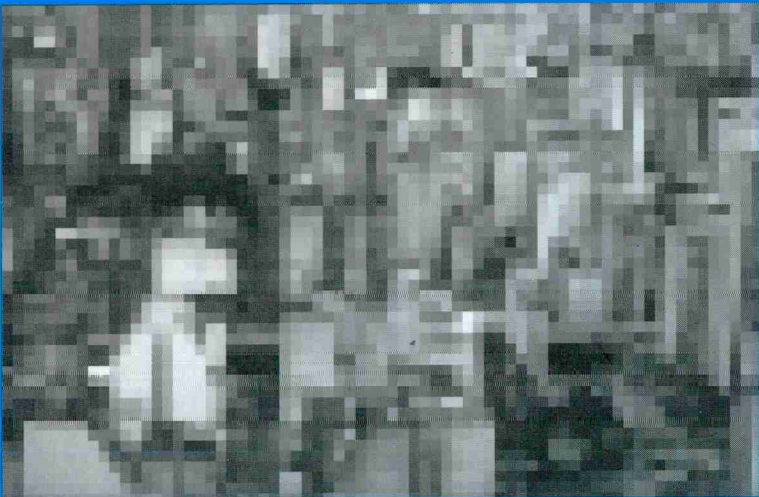


BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

Katja Gußmann

Der Reality-Text



***Brasilianische Großstadtliteratur
im Zeitalter der
technischen Bilder***

Katja Gußmann
Der Reality-Text



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts
Preußischer Kulturbesitz

Band 83

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Katja Gußmann

Der Reality-Text

Brasilianische Großstadtliteratur
im Zeitalter der technischen Bilder

VERVUERT · FRANKFURT/MAIN · 2002

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Gußmann, Katja:

Der Reality-Text : brasilianische Großstadtliteratur
im Zeitalter der technischen Bilder /

Katja Gußmann. -

Frankfurt am Main : Vervuert, 2002

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Bd. 83)

Zugl.: Frankfurt am Main, Johann Wolfgang Goethe Univ., Diss., 2000.

D. 30

ISSN 0067-8015

ISBN 3-89354-583-2

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2002

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Michael Ackermann,
unter Verwendung eines Fotos von Katja Gußmann.

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany

INHALT

I.	Einleitung.....	7
1.	Kriminalität in den Megastädten.....	8
2.	Stadt-Image: Rio de Janeiro und São Paulo.....	10
3.	Literatur in der Medienwelt	12
II.	Literatur und Medien	15
1.	Die 60er und 70er Jahre	15
	a) Diktatur und Zensur	15
	b) <i>Der Romance-Reportagem</i>	19
2.	Die 80er Jahre	33
	a) Der Literaturmarkt	35
	b) Massenkultur und Genre	36
	c) Die Postmoderne	44
	d) Großstadtliteratur in der Kritik.....	48
3.	Großstadttexte der 60er bis 90er Jahre.....	57
III.	Theorie	65
1.	Medienalltag in Brasilien.....	65
2.	Realität und Massenmedien	76
	a) Niklas Luhmanns System der Massenmedien.....	77
	b) Jean Baudrillards Simulationsmodell.....	87
	c) Vilém Flussers Telematik	92
3.	Stadt und Medien	102
	a) Vilém Flussers Stadtbild	102
	b) Florian Rötzers Telepolis und Richard Sennetts Stadtanalyse	105
	c) Kulturtheorie: Jesús Martín-Barbero und Néstor G. Canclini	111

IV.	Textanalyse	123
1.	Fernando Bonassi.....	124
	a) Reality-TV-Virus: <i>Um céu de estrelas</i>	124
	b) Mediale Zeichen: <i>100 histórias colhidas na rua</i>	132
2.	Sérgio Sant'Anna.....	138
	a) Transformation erlebter Erfahrung: <i>Amazona</i>	138
	b) Simulierter Journalismus: <i>O monstro</i>	148
3.	Patrícia Melo.....	155
	a) Virtuelle Welten: <i>Acqua toffana</i>	155
	b) Abstrahierte Stadtfunktionen: <i>O matador</i>	163
4.	Caio Fernando Abreu	
	Grenzwert Wirklichkeit: <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	173
5.	Bernardo Carvalho	
	Substrat der Großstadt: <i>Onze</i>	180
V.	Fazit	187
VI.	Literaturverzeichnis	201

I. Einleitung

Jaime Busta Alves ist Rentner und 62 Jahre alt. Eines Morgens öffnet er dem Briefträger die Tür – doch der überschüttet ihn mit Benzin, droht, ihn anzuzünden, wenn er nicht sofort den Safe aufschließe und den Familienschmuck herausricke. Überfall in Wohnung Nr. 122, in einem östlichen Stadtteil São Paulos. Jaimes Gattin wird mit dem Schrecken davonkommen, die Hausangestellte auch. Doch der mutige Rentner, der Gegenwehr leistet, endet mit zwei Kugeln im Nacken und einer in der Stirn. Sein Mörder, Cícero, 22 Jahre, stirbt auf der Flucht. Geschehen am 30.1.1997.¹

Ortswechsel. In einer feinen Wohngegend São Paulos liegt der Zahnarzt Dr. Carvalho zu Hause in seinem Bett. Plötzlich schreckt er auf: Vor ihm steht Máiquel, 22 Jahre, und richtet eine Waffe auf ihn. Dr. Carvalhos Frau duscht, sie hört nicht, dass ein Schuss fällt. Máiquel, der Mörder ihres Mannes, entkommt. Geschildert in: Patrícia Melo, *O matador*, 1996.²

Verbrechen stehen in São Paulo und Rio de Janeiro auf der Tagesordnung – und in der Zeitung. Unter der Rubrik *Cidades – Criminalidade* erfährt der Leser alles über die jüngsten Morde, Überfälle und Vergewaltigungen in seiner Stadt. Strafdelikte sind Gegenstand der täglichen Fernsehberichterstattung und sie sind bevorzugtes Thema von Großstadtautoren. Die Literatur aus Rio de Janeiro und São Paulo ist ebenso aktuell, realitätsnah und brutal wie die Reportagen in den Medien. Die Themen Stadt und Gewalt scheinen untrennbar miteinander verbunden zu sein.

Ein Blick zurück auf die Literatur der 60er und 70er Jahre zeigt, dass auch in den Großstadttexten dieser Zeit brutale Morde, Überfälle oder Folter zentrale Themen waren. Doch in den 80er und 90er Jahre schreiben Großstadtautoren Texte, die sich von der Stadtliteratur der zwei vorangegangenen Jahrzehnte abheben, inhaltlich wie stilistisch. Sie zeichnen sich nicht länger durch den *realismo feroz* eines Rubem Fonseca aus. Es sind *Reality-Texte*, die ihre realistische Wirkung mit subtileren Mitteln erzielen als der Detail getreuen, eiskalten Beschreibung brutaler Gewalttaten. Die Texte unterliegen dem Einfluss der

¹ S. Zapparoli 1997.

² S. Melo 1995: 200.

täglichen Telenovelas, der Reality-TV-Sendungen, der Sensationsgier von Reportern, Zuschauern – und Lesern. Sie eignen sich zunächst die Erzählstrategien der Bildmedien an und führen den Leser in eine vertraute Medienwelt. Doch dort angekommen leisten sie verbalen Widerstand: Sie lehnen sich auf gegen die Omnipräsenz der Bilder.

Nur ein interdisziplinärer Ansatz, der Medientheorie mit literaturwissenschaftlicher Textanalyse verknüpft, vermag zu zeigen, wie stark die brasilianische Großstadtliteratur am Ende des 20. Jahrhunderts auf die Medienwelt Bezug nimmt. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die Methoden zur Realitätskonstruktion der Massenmedien, und wie sie Eingang finden in die Literatur.

1. Kriminalität in den Megastädten

Das Image großer Städte nimmt durch die steigende Zahl an Kriminaldelikten Schaden, analog dazu wächst die Angst vor der Gewalt in den Metropolen Brasiliens. Wer sie nicht am eigenen Leib erfährt, erfährt davon aus den Medien. Und diese leben von dem Geschäft mit der alltäglichen Brutalität nicht schlecht. Reality-TV-Sendungen, in denen die Reporter den Mördern mit wackelnder Videokamera auf der Schulter immer auf der Spur bleiben (Titel der Sendung: *Na Rota do Crime*), die Live-Interviews mit Kidnappern führen und unzählige Reporter-Teams in der Stadt parallel im Einsatz halten, erfreuen sich hoher Einschaltquoten. Aber sie ernten auch Kritik. Die Sensationsgier von Reportern wie Zuschauern nimmt 1996 ein brasilianischer Kinofilm aufs Korn. Er schildert, wie zwei Kinder per Zufall zu Kidnappern werden und eine Familie in deren Haus mit Waffengewalt in Schach halten.

Es ist eher ein Spiel für sie als Realität. Ein Fernsehsender postiert seinen Übertragungswagen vor dem Haus, die Kinder sind begeistert – endlich im Fernsehen! – und tanzen auf der Terrasse zu Rap-Musik. Fassungslos kommentiert die Reporterin die Darbietung. Für die Kinder endet das Spiel, aufgepeitscht durch die Medienpräsenz, in blutigem Ernst. Sie müssen sterben.³

Seit Anfang der 80er Jahre steigt die Kriminalitätsrate sowohl in Rio de Janeiro als auch in São Paulo stetig an. In Rio verdreifachte

³ „Como nascem os anjos“, Regie: Murilo Salles, 1996.

sich fast die Zahl der Mordopfer von 23 je 100.000 Einwohner im Jahr 1982 auf 63 pro 100.000 in 1990.⁴ In São Paulo wurden im Jahr 1996 laut Polizeistatistik 7.832 Menschen umgebracht.⁵ Das sind mehr Tote durch Gewaltverbrechen als in ganz Deutschland jährlich Menschen im Straßenverkehr umkommen, rund 7000. Überfälle gehören zum großstädtischen Alltag in Lateinamerika. Diese Entwicklung wird unter anderem auf das unkontrollierte, rasante Wachstum der Städte zurückgeführt. Immer mehr Menschen aus den armen Teilen des Landes suchen und suchen ihr wirtschaftliches Glück in den Metropolen.

Inzwischen leben in São Paulo Stadt nach einer Erhebung aus dem Jahr 1995⁶ rund zehn Millionen Menschen. Die Bevölkerung von Groß-São Paulo, einschließlich der Randbezirke, wird auf 16 bis 18 Millionen geschätzt. Rio de Janeiro ist aufgrund der geographischen Lage zwischen Meer und Bergen räumlich begrenzt, dennoch wohnen in der Stadt am Zuckerhut rund elf Millionen Menschen. Der Bevölkerungszuwachs geht zwar in den 90er Jahren in den Mega-Städten langsamer voran als noch wenige Jahre zuvor prognostiziert wurde. Dafür vollzieht er sich überproportional stark in den Randbezirken und Favelas. Dort nimmt die Bevölkerungsdichte in Relation zur Gesamtbevölkerung der Städte deutlich zu.⁷

Das führt dazu, dass der Peripherie gegenüber dem Stadtzentrum eine neue Rolle zukommt. Das Leben – Arbeit, Einkauf, Freizeit – spielt sich in den am Stadtrand gelegenen Wohnvierteln selbst ab, die Zentren verlieren an Bedeutung als Lebensmittelpunkte. Doch je stärker die Armutsbezirke anwachsen, desto weiter klafft die Schere zwischen Arm und Reich auseinander. Eine kleine, sehr reiche Oberschicht steht einem großen Bevölkerungsanteil armer Menschen gegenüber. Durch die extremen wirtschaftlichen Gegensätze in der Großstadt entsteht ein Spannungsfeld, in dem Konflikte schnell eskalieren und in Gewalt münden. In diesem Klima gedeihen Vorurteile gegenüber den Favelados, den Bewohnern der Favelas. Doch die

⁴ S. Zaluar 1998: 249. Zaluar schreibt in diesem Aufsatz über die Entwicklung der Kriminalität und Gewalt in den Großstädten Brasiliens.

⁵ Lombardi 1997.

⁶ Quelle: Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas/IBGE - Centro Demográfico. Internet: <http://www.prodiam.sp.gov.br>, Homepage der Stadt São Paulo.

⁷ Vgl. Abreu, Mauricio de Almeida 1994; Lloyd-Sherlock 1997: 289 - 305.

einfache Formel „arm gleich kriminell“ stützen soziologische Studien nicht.⁸ Vielmehr hält die organisierte Kriminalität Einzug in die Armutsviertel und nutzt die dortigen unübersichtlichen Strukturen für ihre Zwecke. Drogenbosse steuern ihre Geschäfte von hier aus und beherrschen gerade in Rio ganze Favelas. Sie garantieren den Bewohnern ein Existenzminimum, sorgen für ihre Sicherheit und schaffen sich dadurch zugleich ein Schutzschild gegen die Polizei. Die Polizisten Brasiliens sind schlecht bezahlt und nicht selten korrupt. So steht den vielen Verbrechen eine „Staatsgewalt“ gegenüber, die häufig sogar aktiver Bestandteil der kriminellen Strukturen ist.

Für die Bewohner gestaltet sich das Leben in der Metropole zunehmend schwierig. Die Angst wächst vor Kämpfen zwischen Drogenbossen, die sich in Kriege benachbarter Favelas ausweiten; vor Überfällen, Kidnapping, Diebstahl und Einbrüchen. Das Lebensgefühl der Städter leidet unter dieser Atmosphäre der ständigen Bedrohung, die die Medien mit ihrer Berichterstattung zusätzlich anheizen. Und es steht in krassem Widerspruch zum schillernden Image Rio de Janeiros – das gleichfalls von den Medien propagiert wird.

2. *Stadt-Image: Rio de Janeiro und São Paulo*

Rio de Janeiro ist die Stadt des Karnevals. Der Tourismus ist für die Stadt ein wichtiger Faktor, sie lebt von ihren Stränden, von ihrer „wundervollen“ Lage (*Cidade maravilhosa*), von den bunten Karnevalsparaden, ihrem schillernden Image. Die Medien schaffen maßgeblich über Bilder und Berichte ein Bild der Stadt, sie formen ein *Image*, mit dem sich die Bewohner identifizieren.

Rio und São Paulo pflegen seit langem eine Rivalität: São Paulo ist die Stadt der wirtschaftlichen Prosperität, Rio de Janeiro dagegen die Stadt der Lebensfreude. Paulistanos und Cariocas leben mit unterschiedlichen Selbstbildern. Während sich São Paulo in Bildern von verstopften Straßen, Geschäftsleuten und eng stehenden Hochhäusern darstellt, sieht der Fernsehzuschauer von Rio de Janeiro Bikinimädchen am Strand. Rios Wahrzeichen sind die Christusstatue und der Zuckerhut, für São Paulo steht das Hochhausmeer. Selbstverständlich

⁸ Vgl. Hegmanns 1992.

arbeiten auch die Bewohner Rios und die Paulistanos amüsieren sich in ihrer Freizeit. Doch den Massenmedien geht es um den schnellen Wiedererkennungseffekt, und so manifestieren die immer gleichen Bilder das Stadt-Image.

Die Romane, die in den beiden Städten geschrieben werden, sind sich dagegen viel ähnlicher, als man den Images nach vermuten könnte. Die Geschichten drehen sich hier wie dort um Kriminalität und Gewalt, sie greifen also die negativen Seiten der Stadtbilder auf. Zwar tauchen auch in Rio de Janeiros neuerer Literatur Bikinimädchen auf, aber das Stadtimage dient eher als Kulisse, wird teils sogar ironisiert; diese stadttypischen Momente gehören zum Text wie andere Elemente auch, sie dominieren nicht die Erzählung. Ebenso weisen die Charaktere in den Romanen ähnliche Züge auf. Schließlich gleichen sich die beiden Städte, ihren gegensätzlichen Images zum Trotz, in ihrer kulturellen Konfiguration⁹.

In den beiden Metropolen spielt sich das kulturelle Leben Brasiliens ab. Dort konzentrieren sich die kulturellen Einrichtungen wie Theater, Museen, Galerien und Kinos. São Paulo richtet die international renommierte Kunstbiennale und die brasilianische Buchmesse aus. Theater- und Filmfestivals finden in beiden Städten statt. So wohnt die intellektuelle Elite des Landes bevorzugt in einer der beiden Megastädte, in Reichweite der kulturellen Ereignisse. Zudem erleichtert die relative räumliche Nähe den Besuch in der „Nachbarstadt“ anlässlich einer Ausstellung oder eines Konzerts. Ähnlich verlaufen ist auch die jeweilige demographische Entwicklung; die Bevölkerungs- und Stadtstrukturen gleichen sich.

Ganz andere kulturelle Muster weisen Städte wie Curitiba, Belo Horizonte, Porto Alegre oder Salvador da Bahia auf, obgleich auch sie Millionenstädte sind. Salvador da Bahia zum Beispiel ist geprägt von seiner Vergangenheit als Sklavenumschlagplatz. Kolonialherren brachten Afrikaner nach Salvador, um sie von dort aus in das ganze Land zu verkaufen. Der afrikanische Einfluss ist dementsprechend stark auch heute noch zu spüren. Deutlich zu sehen ist er im Straßenbild durch den hohen Anteil schwarzer Brasilianer. Kulturell drückt er sich in religiösen Riten aus, deren Wurzeln in Afrika liegen, ebenso in

⁹ Der Begriff „kulturelle Konfiguration“ wird im Sinne Jesús Martín-Barberos gebraucht. Vgl. Martín-Barbero 1993: 224 und Kapitel II.2.b) dieser Arbeit.

der von afrikanischen Rhythmen geprägten Musik. Auch in der Literatur beschäftigen sich die Autoren mit Themen, die eng verknüpft sind mit der Kolonialherrschaft. Als bekanntestes Beispiel aus neuerer Zeit sei João Ubaldo Ribeiros erfolgreicher Roman *Viva o povo brasileiro*¹⁰ erwähnt, der auch ins Deutsche übersetzt wurde¹¹. Berühmtester Schriftsteller des Nordostens ist unbestritten Jorge Amado, der weltweit Anerkennung für seine Romane fand.

Den Ausschlag für die Sonderstellung Rios und São Paulos gibt heute die Medienpräsenz. In Rio sitzt die Zentrale der Fernsehanstalt Rede Globo. Hier produziert der Sender Telenovelas und strahlt sie täglich in das ganze Land aus. Häufig ist die Handlung der Fernsehserien in Rio oder São Paulo angesiedelt. Berichterstattung in Reality-TV-Manier über die beiden Megastädte prägt zudem den Blick der Bewohner auf ihre Stadt. Sie formt das Bild der Großstadt für die Zuschauer. So bilden Informationen, die von den Massenmedien gestaltet und transportiert werden, nicht zuletzt den Lesehorizont für die Literatur. Deswegen steht auch die Großstadtliteratur Rio de Janeiros und São Paulos im Fokus dieser Arbeit.

3. Literatur in der Medienwelt

Wie reagieren Schriftsteller der letzten zwei Jahrzehnte in Rio und São Paulo auf die immer machtvollere Medienwelt, der sie sich selbst nicht entziehen können? Verändert sich ihr Schreiben in der Stadt, über die Stadt? Wie stellen sie einen Wirklichkeitsbezug her und wie gestaltet er sich? Mit den modernen Klassikern *Manhattan Transfer* oder *Berlin Alexanderplatz* haben ihre Großstadttex te nahezu nichts gemein. Ihre Wirklichkeit gestaltet sich mit anderen sprachlichen Mitteln. Aber auch die Texte der 90er Jahre gründen auf einer literarischen Tradition, die in ihnen fortlebt.

Der entscheidende Zeitpunkt, an den anzuknüpfen ist, liegt in den 60er Jahren. In diesem Jahrzehnt etabliert sich der „Informationsmarkt“, die Literatur sieht sich der Konkurrenz des Fernsehens gegen-

¹⁰ Ribeiro 1984.

¹¹ Ribeiro 1988.

über. Die neuen Medien und der Journalismus üben einen immensen Einfluss auf die literarische Produktion seit den 60er Jahren aus. Sukzessive verändert sich das Schreiben in der Großstadt unter der Einwirkung der Bildmedien.

Bislang hat die Literaturkritik diesen wichtigen Aspekt nicht beachtet. Das mag daran liegen, dass Kritiker und Wissenschaftler literarische Texte dieser Periode vorrangig durch die sozio-politische Brille gelesen und auf ihren Bezug zur Militärdiktatur hin analysiert und klassifiziert haben. Dabei vernachlässigten sie, dass die Militärs während der Diktatur das Fernsehnetz aufbauten, um es für Propagandazwecke zu nutzen. So entstand ein gewaltiger Medienapparat, der bis heute den brasilianischen Alltag bestimmt. Die Großstadttexte der 80er und 90er Jahre erfahren zumeist im Rahmen literaturwissenschaftlicher Ansätze Beachtung, deren explizites Ziel darin liegt, Symptome postmodernen Schreibens in ihnen auszumachen. Die Relation Literatur und Medien spielt dabei eine bestenfalls untergeordnete Rolle.

Diese Forschungslücke ist zu schließen, indem Großstadttexte in Beziehung gesetzt werden zu der Medienwelt, in der sie entstanden sind. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Beziehung liegt in der Entzifferung der textimmanenten massenmedialen Codes, in der Aufdeckung der realitätskonstruierenden Textstrategien: Die narrativen Texte entlehnen sie den elektronischen Medien.

Um diese These zu belegen, wird zunächst in Kapitel II entwickelt, wie sich die Literaturkritik bislang mit der urbanen Literatur seit den 60er Jahren auseinander gesetzt hat. Im Gegensatz dazu wird ein neuer Blickwinkel eingenommen, um die Relation Literatur/Medien/Stadt auszuleuchten.

Kapitel III schafft dann die medientheoretische Basis, die es ermöglicht, sich mit diesem Themenkomplex tiefgreifender beschäftigen zu können. Ausgangspunkt dafür ist die Frage, wie Massenmedien Wirklichkeit konstruieren und welche Funktionen die Medienrealität insbesondere in der lateinamerikanischen Großstadt erfüllt.

Kapitel IV schlägt den Bogen zur Literatur. Die theoretischen Erkenntnisse aus Kapitel III finden praktische Anwendung an acht Großstadttexten aus den 80er und 90er Jahren. An diesen Beispielen wird herausgearbeitet, wie sich realitätskonstruierende Strategien der Massenmedien konkret in der Erzähltechnik der Texte niederschlagen,

wie sich Stadtempfinden unter dem Einfluss der Massenmedien neu konstituiert und welche Rolle die Medien für die inhaltliche Ebene der Texte spielen.

Das letzte Kapitel V schließt den Kreis und verknüpft die einzelnen Kapitel zu einer übergreifenden und weiterführenden Aussage, die an dieser Stelle jedoch nicht vorweggenommen werden soll. Denn die Auflösung erfolgt, wie in jeder guten Telenovela, zum Schluss.

II. Literatur und Medien

1. Die 60er und 70er Jahre

a) Diktatur und Zensur

Die brasilianische Literatur der späten 60er und der 70er Jahre findet bei Literaturkritikern und -wissenschaftlern vor allem unter dem Aspekt der Zensur Beachtung, die in den 70er Jahren das Leben der Menschen beeinträchtigte. Mit Erlass des *Ato Institucional n° 5* (AI-5) im Dezember 1968 beseitigten die Militärs die letzten Reste des Rechtsstaates und verschärften die Zensur der Presse. Über die Literatur zur Zeit der Militärdiktatur in Brasilien ist viel geschrieben worden.¹² Immer wieder weisen Literaturwissenschaftler den Einfluss der Zensur auf die literarische Produktion nach. Die Hauptthese besagt, dass Journalisten zunehmend zensiertes Material in halb-dokumentarischen Romanen verwertet hätten, um es auf diesem Wege der Öffentlichkeit zugänglich zu machen:

Ab 1969 wurden die Zensurbestimmungen verschärft und machten sich besonders in Film, Funk, Fernsehen, Theater und in der Presse bemerkbar. Das Buch – ohnehin ein Medium, das vielen nicht zugänglich war und damit nur einen beschränkten Wirkungskreis hatte – blieb, im Gegensatz zum immer allmächtiger werdenden Fernsehen, bis auf wenige Ausnahmen von Verboten durch die Zensur verschont [...] Was der Leser in der Presse zwischen den Zeilen suchen mußte, fand er in vielen Fällen unvermittelt, kaum verhüllt, unter einem „fiktionalen“ Mantel in der Literatur wieder. Es ist erstaunlich, wie offen und detailliert sich die „streitbaren“ Autoren in ihren Werken zu politischen und sozialen Themen der Zeit äußern konnten. Die Literatur übernahm die Aufgabe der Presse. Sie wollte registrieren, dokumentieren, protestieren und aufrufen.¹³

Zu den „streitbaren Schriftstellern“, auf die sich Ray-Güde Mertin in ihrem Aufsatz bezieht, zählten u.a. Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres, Wander Piroli, João Antônio und Márcio Souza. Wie Mertin erläutert, reisten sie in den 70er Jahren durch das Land, um in Diskussionsrunden mit den Lesern direkt und offen zu debattieren und

¹² Vgl. u.a.: Buarque de Hollanda; Gonçalves 1979-1980: 7-81. Hohlfeldt 1994, insbesondere S. 149-209. Lara 1988: 143-160. Mertin in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1992: 97-118. Mertin in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1994: 421-434. Ring 1990: 72-76. Santiago; 187-194. Silverman 1995.

¹³ Mertin in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1992: 98.

ihre Bücher bekannt zu machen.¹⁴ Die Namen der streitbaren Autoren fallen immer im Zusammenhang mit den wichtigen Werken dieser Zeit. So zum Beispiel Loyola Brandão mit *Zero* (1974), Torres mit *Um cão uivando para a lua* (1972). Bei Mertin, wie in der gesamten einschlägigen Sekundärliteratur, bildet jedoch Antônio Callado mit *Quarup* (1967) den Auftakt für den politischen Roman dieser Epoche.

Der direkte Bezug zur politischen Realität und zur Zensur, wie er über das Verarbeiten zensierten Materials in der Literatur¹⁵ spürbar wird, ist jedoch nur ein Punkt, der als typisch für die Literatur der 70er Jahre zu nennen ist. Typisch ist auch, dass Bücher eher selten verboten wurden, da sich die Zensoren weniger mit der Literatur auseinander setzten. Ein bekanntes Beispiel für ein Verbot ist jedoch Loyola Brandãos *Zero*.¹⁶ Er hatte den Roman bereits Ende der 60er Jahre geschrieben. Weil er jedoch keinen brasilianischen Verlag dafür finden konnte, veröffentlichte er ihn erst 1974 in Italien. Kurz darauf erschien er auch in Brasilien, wurde aber verboten und kam dort erst nach 1979 wieder in den Buchhandel. Auch Rubem Fonseca's *Feliz ano novo* (1975) fiel der Zensur zum Opfer, allerdings nicht aus politischen Gründen sondern wegen pornographischer Szenen.¹⁷

Augenscheinlich schenkte man der Literatur – die mit geringen Auflagen nur vergleichsweise wenige Leser erreichte – weniger Beachtung als den Zeitungen und Zeitschriften. So erläutert der Schriftsteller João Antônio in einem Interview:

Ora, num país em que quase todos os meios de comunicação e de expressão artística estão violentamente vigiados, marcados corpo-a-corpo – tevê, jornais da grande imprensa e também nanicos, revistas, teatro, música popular, dança, cinema, rádio – pela censura oficial, a literatura vem se prestando como uma válvula de escape, desembocadouro de muitas preocupações e inquietações. Ela, que extrai ridículas tiragens de três, quatro e cinco mil exemplares por edição, é menos violentamente perseguida [...].¹⁸

¹⁴ Vgl. auch Ring 1990: 72f.

¹⁵ Vgl. Sússekkind 1984: 173ff. zu den *romances-reportagem* der 70er Jahre, die authentische Fälle aufgriffen und literarisch verarbeiteten.

¹⁶ S. dazu auch: Lara 1988: 156 und Sússekkind 1984: 189ff.

¹⁷ S. Ring 1990.

¹⁸ Buarque de Hollanda; Gonçalves in: *Anos 70. 1979-1980*. Bd. IV: 56, aus einem Interview mit João Antônio.

Die potenzielle Gefahr, die in den Romanen steckte, erschien entsprechend gering. Die Presse war erheblich rigideren Zensurmaßnahmen ausgesetzt. Die Redaktionen reagierten kreativ auf die Pressur: sie stellten zum Beispiel Gedichte von Camões oder Kochrezepte auf die Zeitungsseiten, um dem Leser zu signalisieren, dass an dieser Stelle ein Artikel hätte stehen sollen, der zensiert wurde. Mit Büchern verfuhr man anders. Sofern der Autor einen Verlag für seinen Text finden konnte, erschien der Roman zunächst, dann erst erfolgten Verbot und Beschlagnahmung.

Die Zensur unterband das Erscheinen unzähliger Artikel; rund 400 Theaterstücke, 300 Lieder, über 100 Filme und mehr als 400 Bücher verbot die Militärregierung bis 1979.¹⁹ Wie Silviano Santiago feststellt, leisteten Zeitungsredaktionen bereits die 'Inventur' verbotener Theaterstücke,²⁰ denn mit der *abertura*, der politischen Öffnung nach 1979, begann auch die Untersuchung der Folgen der Zensur.

Für die vorliegende Arbeit sind jedoch die indirekten Auswirkungen der Diktatur die wesentlichen. Es geht nicht darum, die Quantität zensierter Texte zu ermitteln und weitere Statistiken aufzustellen, also die äußeren Effekte der Zensur zu registrieren. Vielmehr soll das Verhältnis von Zensur und literarischem Text, so, wie es von der Literaturkritik bewertet wurde, einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

Brasilianische Literaturwissenschaftler erkennen vor allem drei Romanformen, die unter der Diktatur zur Blüte kamen: den *romance fantástico*, den *romance memorialista* und den *romance-reportagem*. Letzterer interessiert hier besonders, da sich hierin bereits ein deutlicher Bezug zur Medienwelt abzeichnet. Doch auch die beiden anderen Textgattungen sollen kurz Erwähnung finden.

Mit dem *romance fantástico* beschäftigt sich Cecília de Lara²¹ und stellt fest, dass er zwar oftmals mit dem hispanoamerikanischen magischen Realismus verglichen würde, jedoch sei in Brasilien unabhängig vom spanischsprachigen Lateinamerika eine originäre Erzählvariante

¹⁹ S. Ring 1990, er zitiert mit diesen Daten Rosemarie Bollinger. „Tres escritores brasileños“ in: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 439, 1987: 87. S. auch Pereira 1979: 151-167. In seinem Aufsatz listet er konkrete Auswirkungen der Zensur auf die Presse auf.

²⁰ Santiago 1979: 188.

²¹ Lara 1988: 151.

entstanden. Einen magischen Realismus habe es in Brasilien nie gegeben, aber es sei auffällig, dass eine Tendenz dazu in den Zeiten aufgekomen sei, die von Zensur gezeichnet sind:

Embora presente, na tradição brasileira, o fantástico não tem sido o ingrediente mais comum na ficção do país. [...] O curioso é assinalar a presença dessa tendência em vários escritores, justamente nos momentos críticos, que interferem na liberdade de expressão. Nesse sentido verifica-se a quebra do tom mais realista, constante na ficção brasileira de todos os tempos, sempre preocupada com o homem, com a terra, tomando a si a tarefa de análise do país e do povo, é o elo que une os momentos mais significativos da produção literária no Brasil, desde sua origem, nos tempos coloniais, favorecida pelo Romantismo, com seus ideais de afirmação nacionalista e retomada conscientemente pelos modernistas, com a intenção de participar do processo de criação de uma literatura brasileira.²²

Lara betont die Verbindung zwischen einem Stil, der nicht streng realistisch ist, und der Diktatur, die geradezu eine allegorische, metaphorische Ausdrucksweise bedingt. Es sei notwendig geworden, „zwischen den Zeilen zu lesen“, da die Autoren nicht offen Kritik üben konnten.

Fast ein Jahrzehnt vor Lara warnte schon Silviano Santiago davor, einen einfachen Zusammenhang herzustellen zwischen magischem Realismus und Zensur. Bestenfalls begünstige die Situation der Zensur das Wiederaufleben eines bestimmten Stils, der dem Autor schon eigen sei. Als Beispiel führt Santiago Murilo Rubião an, der die phantastische Erzählweise in Brasilien nachhaltig prägte. Seine bereits in den 50er Jahren geschriebenen Texte, so Santiago, konnten erst vor dem Hintergrund der Diktatur und der Notwendigkeit neuer Ausdrucksformen rezipiert werden, sie fanden erst dann den richtigen Anklang:

Uma censura violenta pode marcar o *retorno* dessa opção de escrita ficcional, pode falar da atualidade dessa opção, pode vincar agudamente a necessidade em autores já predispostos pelo estilo. [...] A censura preparou o campo, as mentes para receberem o impacto de um texto tão estranho e parabólico quanto o de Murilo. Há hoje facilidade para o receptor sintonizar, com maior prazer e proveito, *O Ex-Mágico*.²³

Neben dem *romance-reportagem* und dem *romance fantástico* sieht Silviano Santiago die Autobiographie beziehungsweise den *romance*

²² Lara 1988: 151.

²³ Santiago 1979: 192.

memorialista als dritte, wichtige Entwicklungslinie der 70er Jahre an: Die Gattung wurzele im brasilianischen Modernismus, doch durch die Exilanten gewinne sie neue Kraft. Im Unterschied zu den Modernisten, deren Texte Familienerinnerungen beschrieben, stehe nun die individuelle Existenz im Mittelpunkt, eingebettet, oder besser gesagt, umzingelt von den sozio-politischen Umständen der Diktatur.

Auch Lara beobachtet die neue Blüte des *romance memorialista* und führt als herausragende Vertreter Érico Veríssimo mit *Solo de clarineta* (1973 Vol I, 1976 Vol. II), vor allem aber Pedro Nava (vier Bände in den 70er und zwei Anfang der 80er Jahre) an.²⁴ Mit solchen *romances memorialistas* sieht Lara den „normalen“ Menschen, den Brasilianer, in den Blickpunkt rücken, der den Gegensatz zum übermenschlichen literarischen „Helden“ verkörpert.²⁵ Im Zuge dieser Publikationen wenden sich Autoren auch der Vergangenheit ihres Landes und den großen Städten wie São Paulo und Rio de Janeiro zu. Von deren Geschichte ist im Laufe der steten Modernisierung kaum noch etwas im Stadtbild erhalten geblieben. Um die Erinnerung daran lebendig zu halten, verewigen Autoren sie in der Literatur. Das Geschichtsbewusstsein scheint mit der Zerstörung der sichtbaren Geschichte zu erwachen und sich in den Texten auszubreiten. So findet sich in der Literatur das Gedächtnis der Geschichte.

Die Diktatur begünstigte die allegorischen Erzählformen des *romance fantástico* und des *romance memorialista*. Erstere konnten mit Bezug auf die Diktatur interpretiert werden, letztere ließen sich über das beschriebene persönliche Schicksal der Autoren hinaus als Zeitzeugnisse lesen. Am deutlichsten zeigte sich jedoch der Einfluss der Diktatur in den *romances-reportagem* der 70er Jahre.

b) Der Romance-Reportagem

Literaturwissenschaftler wie Heloísa Buarque de Hollanda, Davi Arrigucci Jr., Flora Süssekind, Silviano Santiago und Regina Zilberman sind sich grundsätzlich einig in der Feststellung, dass die politischen Verhältnisse das Aufkommen des *romance-reportagem* bedingt hät-

²⁴ Lara 1988: 152.

²⁵ Dass übermenschliche Helden gegen den „*homem comum*“ eingetauscht werden, gilt auch für einige Telenovelas der 70er Jahre. Das beschreibt Kehl 1979-1980: 69f.

ten. So schreiben Heloísa Buarque de Hollanda und Marcos Augusto Gonçalves in ihrem richtungsweisenden Aufsatz Ende der 70er Jahre:

Num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos se pronunciar, cresce por toda parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária. O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as-urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura.²⁶

João Antônio sieht in Brasilien die Verbindung zwischen Literatur und Journalismus schon vor den *romances-reportagem* in der 1966 erstmals erschienenen Zeitschrift *Realidade* verwirklicht.²⁷ Deren Konzept zeichnete sich durch realitätsnahe Reportagen aus, die Antônio *conto-reportagem* nennt. Der Einfluss des nordamerikanischen *New Journalism* auf die brasilianische Zeitschriftenszene zeigte sich in *Realidade* sehr deutlich. Jedoch, so bemerkt Antônio, verfügte die Zeitschrift bei weitem nicht über die gleichen finanziellen Mittel für gründliche Recherchen, wie ihre Vorbilder in den USA. Schon bald nach Erlass des AI-5 wurde *Realidade* eingestellt.²⁸

Neben dem Aufsatz von Buarque de Hollanda/Gonçalves zählt ein Text von Davi Arrigucci Jr. zu den wichtigsten und häufig in der Sekundärliteratur zur 70er-Jahre-Literatur zitierten. Darin stellt Arrigucci Jr. im Rahmen einer Diskussionsrunde (1978) zum Thema *romance-reportagem* einige Thesen auf, die noch heute gelten und diskutiert werden. Auch Buarque de Hollanda und Gonçalves beziehen sich auf Arriguccis These, der *romance-reportagem* sei ein allegorischer Roman, der auf der Reportage basiere und vom einzelnen Beispiel auf ein generelles Thema, zum Beispiel Gewalt in der Gesellschaft, verweise. Kennzeichen dieser 70er-Jahre-Literatur ist für Arrigucci Jr. der im mimetischen Sinne stark realistische Modus, in dem sie geschrieben ist:

²⁶ Buarque de Hollanda 1979-1980: 53.

²⁷ Buarque de Hollanda 1979-1980: 60, Interview mit João Antônio. Dass die Verbindung noch viel weiter zurückreicht, wenn auch in anderen Formen, das zeigt Afrânio Coutinho in: „Literatura e Jornalismo“ in: Coutinho 1971: 57-104. Darin schildert er vor allem die Entwicklung der brasilianischen Presse seit der Gründung der ersten Zeitung im Jahre 1808.

²⁸ Zum Einfluss des amerikanischen auf den brasilianischen Journalismus s. Silva 1991.

[...] na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens.

Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal.²⁹

Davi Arrigucci Jr. nimmt bei seiner Betrachtung der *romances-reportagem* eine literaturkritische Perspektive ein, Silviano Santiago dagegen eine politische:

Houve ainda o romance-reportagem (com nítida influência da *faction* de Truman Capote e outros, mistura de *fact* e *fiction*), em que se denunciavam os arbítrios da violência militar e policial nos anos duros do AI-5, arbítrios estes que tinham sido escondidos da população em virtude da censura imposta às redações de jornal e aos estúdios de televisão.³⁰

Die Verbindung von Journalismus und Literatur³¹, die diese Romane kennzeichnet, ist zurückzuführen auf die persönliche Motivation der Autoren. Journalisten wählten die literarische Form des Romans, um dem Leser doch noch die Informationen zu übermitteln, die die Zensur in der Zeitung unterdrückte. Der literarische Anspruch trat dabei hinter das Informationsbestreben zurück. Das Anliegen war also nicht, mehr „Realität“ in die Literatur um der Literatur willen zu bringen und damit mehr Authentizität, wie es vielleicht ein Resultat des nordamerikanischen *New Journalism* (in Umkehr des Ansatzes, einen anderen Stil in den Journalismus einzubringen) war. Vielmehr wurde die Literatur Mittel zum Zweck. Der häufig gezogene Vergleich zur Literatur Truman Capotes hinkt also, denn bei Capotes Tatsachenroman *In Cold Blood* (1965), für den er akribisch einen mehrfachen Mord recherchierte und mit den später hingerichteten Mördern Interviews führte, handelt es sich um ein literarisches Projekt. Tatsachen mit fiktionalen Erzähltechniken literarisch aufzubereiten zeichnete Capotes grundlegenden konzeptionellen Ansatz aus. Autoren wie José Lou-

²⁹ Arrigucci Jr. 1979: 11-50, S. 11.

³⁰ Santiago 1989: 32.

³¹ Vgl. zu diesem Thema auch Lima 1993 und 1995. Der Autor untersucht die gegenseitige Beeinflussung von Literatur und Journalismus von der Warte des Journalismus, nicht der Literaturwissenschaft. Seine Studie legt den Schwerpunkt auf die journalistisch geprägte Dokumentarliteratur.

zeiro oder Aguinaldo Silva hingegen denken nicht vorrangig an den literarischen Wert ihrer Arbeit, bei ihnen steht die Information im Vordergrund. Festzustellen bleibt eine Gemeinsamkeit, nämlich die Vermischung von Fakt und Fiktion.

Grundsätzlich besteht in der Literaturkritik über die literarischen Erzeugnisse während der Diktatur Konsens in folgenden Punkten:

- eine „Schubladenliteratur“ gab es nicht, die unter der Diktatur geschrieben wurde und anschließend hätte veröffentlicht werden können;
- *romances-reportagem* sind eine Zeiterscheinung der 70er Jahre, die mehr dokumentarischen als literarischen Wert besitzen;
- neben den *romances-reportagem* entwickeln sich zwei weitere Linien, zum einen die phantastische Erzählweise, zum anderen fiktive wie authentische autobiographische Erzählungen.

Im Folgenden sollen nun die einzelnen Argumente, die zu den obigen Feststellungen führen, näher überprüft werden.

Literatur oder Dokument

Zwar sind sich die Literaturwissenschaftler in der Regel über die relevanten Titel der 60er und 70er Jahre einig, so dass sich ein Kanon unter dem Stichwort „Diktatur“ herauskristallisiert. Aber das heißt auch, dass von dieser sozio-historischen Position aus betrachtet literarisch anspruchsvolle Werke gleichrangig neben den eher einfach geschriebenen *romances-reportagem* stehen, die wegen ihres dokumentarischen Charakters und als Zeiterscheinung wichtig sind. Zudem werden zum Beispiel die Erzählungen João Antônios oder auch Loyola Brandãos *Zero* im Zusammenhang mit den journalistischen Romanen genannt, an anderer Stelle werden sie aber als Gegenbeispiele zum *romance-reportagem* angeführt. Zur Frage der Gattung³² und der entsprechenden Einordnung in den Kanon herrschen unterschiedliche Auffassungen.

³² Für einen Überblick zur Entwicklung literarischer Gattungen in Brasilien s. Merquior 1987: 171-185. Merquior zeichnet in diesem Aufsatz ein Panorama der brasilianischen Literatur seit ihren Anfängen unter dem Aspekt der Gattungsbildung. Dabei bezieht er nichtfiktionale Texte in die Betrachtung mit ein.

Während Arrigucci bemüht ist, die Qualität dieser Romane über den Neo-Naturalismus zu bestimmen und ihnen zudem allegorischen Wert beimisst, spricht Flora Süssekind in *Tal Brasil. Qual Romance?* den meisten der *romances-reportagem* jegliche literarische Güte ab.³³ Dennoch widmet sie ihnen einen langen Abschnitt. Sie sieht in ihnen ein Wiederaufleben des Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der 30er Jahre und bezeichnet sie als *neo-naturalismo*. Insofern folgt sie Arrigucci Jr., dessen Idee der Allegorie sich ebenfalls in ihrem Aufsatz wiederfindet. Süssekind's Definition des *romance-reportagem* liest sich folgendermaßen:

O romance-reportagem, obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de *romance-reportagem*. E o que se lê são *notícias, informação, e não ficção*.³⁴

Süssekind zufolge haben die Romane dokumentarischen, aber keinen literarischen Wert. Sie bemängelt, dass die Journalisten und Reporter in diesen Romanen in der Regel nur integrale, faszinierende Figuren, eben Helden, sind – womit sie ihr eigenes Argument, es handele sich nicht um Fiktion, schwächt. Denn Helden finden sich eher in der Literatur als in der Wirklichkeit:

Uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos Setenta instrumento muito mais de compensação, do que de corte. Nessa aproximação à *objetividade* jornalística, nessa heroização do repórter e na alegorização da violência e das contradições que marcam a sociedade brasileira, o romance-reportagem mais parece um calmante. Nele se produz um „efeito“ especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta. Parecem importantes apenas.³⁵

Den *romances-reportagem* stellt sie ein Gedicht Chico Alvins gegenüber, das ihrer Meinung nach in wenigen Zeilen einen viel stärkeren Eindruck auf den Leser ausübe als ein ganzer Reportage-Roman. Letztlich vergleicht sie damit zwei literarische Gattungen. Wenn aber die These zutrifft, dass die *romances-reportagem* aufgrund eines In-

³³ Vgl. Süssekind 1984.

³⁴ Süssekind 1984: 174f.

³⁵ Süssekind 1984: 183f.

formationsbedürfnisses der Leserschaft geschrieben wurden, dann ist davon auszugehen, dass diese Bedürfnisse mit einem Gedicht sicherlich nicht befriedigt worden wären. In diesem Zusammenhang macht es also wenig Sinn, den *romance-reportagem* durch den Vergleich mit einem Gedicht abwerten zu wollen.

Süssekind verurteilt den oftmals pathetischen Ton der Romane. Als positives Gegenbeispiel – und hiermit erklärt sie implizit, dass diese keine *romances-reportagem* sind – nennt sie neben Renato Pompeus *Quatro olhos* Ignácio de Loyola Brandãos *Zero*, die beide keine Klischees reproduzierten. Im Gegenteil, *Zero* übe Kritik an der naiven Darstellung der Medien und Journalisten, wie sie in den *romances-reportagem* üblich sei:

Zero fratura, dessa maneira, a credibilidade irrestrita nas técnicas de comunicação e na própria idéia de „informação“, eixos do romance-reportagem e de seu projeto de restauração ficcional de uma imagem heróica para os „profissionais de comunicação“, e de um destino „liberto“ para a notícia e a sociedade brasileira. Projeto de restauração cujo sustentáculo é um naturalismo pouco afiado e incapaz de dar lugar, nas suas „radiografias do Brasil“, para as divisões e ambiguidades que caracterizam o país.³⁶

Süssekind stellt heraus, welche machtvollere Rolle die Massenmedien in der Gesellschaft einnehmen und wie diese sich auf die Literatur auswirkt. Im Kontrast zu den eindimensional ausgerichteten *romances-reportagem* zeige *Zero* die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Mediengesellschaft in einem Monment, da sich eine Diktatur der Massenmedien bediene, um das Land zu kontrollieren und zu beherrschen. Mit diesem Argument geht Süssekind einen entscheidenden Schritt weiter als ihre Kollegen, da sie hier erstmals die Medien selbst als Thema des Textes begreift, das sich auch im Stil ausdrückt. Dieser Aspekt der Wirkungsweise der Medien im Text wird in der Auseinandersetzung darüber, ob die Literatur gut oder schlecht sei, meistens übersehen. Immer wieder entzündet sich der Konflikt an der gleichen Stelle: in der Bewertung der *romances-reportagem* für die brasilianische Literatur. Das Dilemma liegt darin, dass sie einerseits literaturgeschichtlich wichtig sind, andererseits nicht als Aushängeschild der brasilianischen Literatur dienen, da sie dem literarischen Anspruch nicht genügen, den die Literaturwissenschaft an gute Texte stellt.

³⁶ Süssekind 1984: 193.

An Sússekinds abwertender Einschätzung der *romances-reportagem* stößt sich Antonio Hohlfeldt, der sich dem Thema auf ganz pragmatische Weise nähert. Er stellt in seinem Aufsatz³⁷ zunächst die Zensur-Erlasse während der Diktatur und deren Folgen auf die Gesellschaft dar. Zu Sússekinds Definition des *romance-reportagem*³⁸ bemerkt er:

Por certo Flora Sússekind exagera ao reduzir esta característica aos textos de linha policial tais como os de José Louzeiro, Aguinaldo Silva ou certas narrativas de Ignácio de Loyola Brandão ou Rubem Fonseca. Mas a obediência aos cânones da boa reportagem, por ela mencionados, são, efetivamente, buscados e seguidos pela maioria quase absoluta dos textos ficcionais que então se editam, o que dificulta a separação e caracterização de gêneros.³⁹

Weiter führt er aus, dass die „großen“ Reportagen der Zeitung *Realidade*, herausgelöst aus ihrem journalistischen, aktuellen Kontext, als Fiktion gelesen werden könnten. Sie würden zu den bestehenden (journalistischen) Qualitäten eine literarische hinzugewinnen, die der *permanência*. Auch der umgekehrte Weg der Veröffentlichung einer Buchpublikation als Reportage sei aufgrund des Stils möglich.

An dieser Argumentation zeigt sich, dass im Grunde die Frage der Gattung nicht geklärt ist. Hohlfeldt will die *romances-reportagem* nicht begrenzt auf einige Autoren sehen, sondern erweitert das Gattungsfeld. Das genau erschwert wieder die Klassifizierung eines Textes und gibt den Weg frei für die Frage: Ist *Zero* ein *romance-reportagem*? Die Antwort heißt in der Regel: nein. Dennoch spielen Medien und Journalismus große Rollen darin, wie Sússekind und andere bemerken.

An diesem kritischen Punkt setzt Neila T. Roso Bianchin in ihrer 1997 erschienen Arbeit *Romance-reportagem: onde a semelhança nao é mera coincidência*⁴⁰ an. Zunächst stellt sie fest, dass es nur wenig Sekundärliteratur zum *romance-reportagem* gibt. Und jene Aufsätze, die sich Ende der 70er Jahre, Anfang der 80er mit dem *romance-reportagem* beschäftigten, gingen mit dem Begriff sehr ungenau um.⁴¹

³⁷ Hohlfeldt 1994: 149-209.

³⁸ Er nimmt dabei Bezug auf das Zitat von Sússekind, das auf S. 23 dieser Arbeit zu lesen ist.

³⁹ Hohlfeldt 1994: 171.

⁴⁰ Bianchin 1997.

⁴¹ Vgl. Bianchin 1997: 13 und S. 21 ff.

An keiner Stelle gäbe es eine Definition der Gattung. Deswegen würden auch immer wieder die unterschiedlichsten Romane und Reportagen darunter zusammengefasst. Zudem sei zu selten erklärt, welche die journalistischen Bestandteile des Textes seien. Ihrer Ansicht nach geschieht den *romances-reportagem* Unrecht, wenn sie von der rein literaturwissenschaftlichen Warte betrachtet und somit abgewertet werden – hier bezieht sie sich auf Flora Süssekind. Auch die Erklärung, diese Romane seien aufgrund der Zensur entstanden, erfasse nicht den gesamten Entstehungshintergrund. Sie sieht einen deutlichen Einfluss des nordamerikanischen *New Journalism* auf brasilianische Journalisten und damit einhergehend die Bedeutung der Zeitschrift *Realidade* für die Entstehung der Tatsachenromane in Brasilien. Damit knüpft sie an die Beobachtung João Antônios an.⁴² Bianchin meint, die beschränkte Ausdrucksmöglichkeit in der Presse habe Journalisten dazu veranlasst, stilistische Freiheit in der Buchpublikation zu suchen.

Mit ihrer Arbeit kritisiert sie die Unbestimmtheit des Begriffs *romance-reportagem* und versucht, ihn zu klären. Sie bezieht sich dabei auf eine unveröffentlichte brasilianische Magisterarbeit und zitiert daraus einige Kriterien, die zur Definition dienen sollen. Ihr Interesse gilt dem journalistischen Gehalt der Titel der 70er und 80er Jahre, die sie von der Warte der Journalistin, weniger der Literaturwissenschaftlerin, überprüft. So sucht sie eine Antwort auf die Frage, was Journalismus, was Literatur sei. Als Referenzpunkt nimmt sie die außerfiktionale Realität. Der journalistische Text müsse sich an die Fakten halten, der fiktionale nicht. So sei der *romance-reportagem* im Gegensatz zum rein fiktionalen Roman immer Beschränkungen unterworfen. Unter diesem Aspekt leuchtet sie einige Texte aus und streift dabei die fortwährende Gattungsdiskussion, in die sie sich letztlich mit ihrem Ansatz einreihet. Eine verbindliche Lösung des Problems kann sie jedoch auch nicht bieten.

Offensichtlich bringt die Frage nach der Gattung keine hinreichende Erkenntnis. Rückt man jedoch von der Frage nach der literarischen Qualität ab und untersucht, wie die Massenmedien auf das literarische Schaffen wirken, können tieferliegende Sinnschichten der Texte begriffen werden. Durch die Gegenüberstellung mit den Bild-

⁴² Bianchin 1991: 33ff. und S. 20 dieser Arbeit.

medien kommt in den literarischen Texten die Intermedialität zum Vorschein. Was sich unter dem Einfluss des Journalismus in den 70er Jahren abzeichnet, führt später in den 80er und 90er Jahren zu noch stärkerer Verwischung der Gattungsgrenzen bis zu deren Auflösung. Daran beteiligt sind die Massenmedien. Hier darf die Frage nach der Gattung gestellt werden, aber nicht, um mit Hilfe der Gattungen einen Kanon zu erstellen. Vielmehr wird die wechselseitige Beeinflussung verschiedener Medien zum Thema und die daraus resultierende Veränderung der vormals rein literarisch bestimmten Gattungen zu *Genres* des Fernsehens und Radios: Radio-/ Telenovela, Kriminalfilm, Spielshow, Nachrichtensendung. In den Audio- und Bildmedien übernehmen *Genres* stärker als in der Literatur kommunikative Funktionen, die dem Verstehen dienen. Dieser Unterschied in der Bedeutung zur literarischen Gattung soll im folgenden durch die Verwendung des Begriffs *Genre* deutlich gemacht werden. Die genaue Begriffsdefinition erfolgt an späterer Stelle, denn zuvor sind noch weitere Punkte herauszuarbeiten, die in der Diskussion um die 70er-Jahre-Literatur eine Rolle spielen und in ihrer Weiterentwicklung auch für die Betrachtung der 90er Jahre von Bedeutung sind.

Die Leser

Silviano Santiago bringt in die Diskussion um die Tatsachenromane einen weiteren Aspekt ein. Er lenkt den Blick auf das Publikum, das durch die langen Jahre der Diktatur und Zensur nicht mehr für anspruchsvolle Literatur empfänglich gewesen sei:

[...] pois a censura antes de mais nada castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público. As obras geradas nesse vácuo cultural – vácuo cultural que não está no campo da produção, mas na sociedade como um todo – não acabam sendo qualitativamente melhores nem piores do que as geradas em outros períodos, mas a impressão que se tem é a de que, como num carro atolado na areia, giram os pneus, funciona o motor, levanta-se muita poeira, mas movimento, que é bom, é nulo.⁴³

Er bezieht also in seine Überlegungen das Umfeld der Autoren ein. Eine Auswirkung der Diktatur sei es eben gewesen, die ohnehin verschwindend geringe Zahl derer, die sich für Kultur interessierten, noch

⁴³ Santiago 1979: 193f.

weiter zu verringern. Er vertritt den Standpunkt, dass die Literatur letztlich stärker die Rezeption als die Produktion beeinflusst habe:

Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. Enquanto houver cabeça, papel, lápis e esperança sempre haverá um Plínio Marcos, um Chico Buarque, um Antônio Callado, um Rubem Fonseca etc. A censura e a repressão podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje.⁴⁴

Damit ließe sich auch erklären, warum es nach der *abertura* nicht Dutzende von Büchern gab, die während der Diktatur in den Schubladen der Schriftsteller auf ihre Publikation warteten.

Der Literaturwissenschaftler Rui Mourão knüpft an diesen Gedanken an, den Faktor des Publikums für die literarische Produktion näher zu betrachten. In einer Debatte, die im November 1985 unter dem Titel *O Romance brasileiro hoje* an der Universidade Federal de Alagoas⁴⁵ veranstaltet wurde und an der Literaturwissenschaftler und Journalisten teilnahmen, sagt er:

O artista-inventor cedeu lugar, em nossos dias, ao artista-comunicador [...] Voltou o ficcionista a se interessar pela ação, pela personagem, pelo espaço social com suas camadas históricas, sociológicas, antropológicas, psicológicas, ideológicas e metafísicas; ressurgiu o gosto pela expressão da paixão humana, na violência, da criminalidade; retomou-se o debate de idéias, a exploração do humor, do sarcasmo, da ironia, do grotesco. [...] Produzir um texto legível para um número cada vez maior de pessoas, proporcionar o desfrute prazeroso da leitura, tornou-se o objetivo a balizar o trabalho do ficcionista, e de tal forma isso se impôs como um ideal dos dias que correm, que uma de nossas editoras criou uma coleção exatamente com o título de „Para Gostar de Ler“.⁴⁶

Der Text wird für den Leser geschrieben, und dessen Erwartung wird somit zum strukturierenden Element des Textes. Diese Strategie steht im Gegensatz zu jener der vorhergehenden Autorengeneration, zu der Guimarães Rosa und Clarice Lispector zählen. Mourãos Einschätzung nach dürften diese Avantgarde-Autoren während des Schreibens kaum an ihre Leser gedacht haben; ihre Texte seien letztlich nur für eine kleine Elite lesbar, das heißt zugänglich. Begründet wird diese elitäre Tendenz mit dem Versuch der Selbstbehauptung der Literatur gegen-

⁴⁴ Santiago 1979: 189.

⁴⁵ Mourão 1990: 87-109.

⁴⁶ Mourão 1990: 92f.

über den immer mächtigeren Massenmedien Film und Fernsehen. An den hohen intellektuellen Anspruch dieser Literatur reichte kein anderes Medium heran. Das räumte der Literatur einen exklusiven Platz in der Medienlandschaft ein – zeitigte aber auch einen Leserschwind. Mitte der 80er Jahre, so meint Mourão, habe die Literatur ihr altes Selbstbewusstsein wiedererlangt. Sie nehme die Herausforderung der Mediengesellschaft an und erobere mit neuer Strategie einen Teil des verlorenen Marktes zurück:

Ela aprendeu a conviver com o mundo da eletrônica, descobrindo que a saída para a sobrevivência não é a do isolamento, mas procura e encontro de uma linguagem eficiente para o nosso tempo.⁴⁷

In der eingangs erwähnten, von Davi Arrigucci Jr. im Jahr 1978 geleiteten Diskussionsrunde kommen die Teilnehmer zu einem ähnlichen Schluss. Sie stellen fest, dass sich seit Mitte der 70er Jahre zwar ein größeres Publikum für die Literatur, besonders den Roman, gebildet habe, das Interesse aber vorrangig der Information gelte. Flávio Aguiar beschreibt seine Erfahrung der Zeit folgendermaßen:

De repente, havia debates de literatura e você lotava um auditório com duas mil e quinhentas, três mil pessoas, pra discutir literatura.

Freqüentemente era público interessado em buscar na literatura uma representação da realidade que não conseguia em outros veículos de comunicação. Quer dizer que houve uma certa pressão do público também.⁴⁸

Das Informationsbedürfnis der Bevölkerung, der Leser, wirkt zurück auf die Autoren. Sie versuchen mit ihren Büchern diesem Anspruch gerecht zu werden. Davi Arrigucci Jr. stellt – ähnlich wie ein paar Jahre später Mourão – fest, dass seit den 30er/40er Jahren das Niveau der Literatur stark gesunken sei. In den 50ern noch erschien Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas*, in den 60er Jahren publizierte Clarice Lispector. Seitdem sei nichts Vergleichbares mehr nachgekommen. Auch im folgenden Punkt gleichen sich die Argumentationslinien der Wissenschaftler: Zwar habe sich das Publikum vergrößert, aber es gebe sich auch mit einer einfachen Literaturkonzeption im Stile José Louzeiros zufrieden, während es vor einem Antônio Callado kapitulierte.

⁴⁷ Mourão 1990: 94.

⁴⁸ Arrigucci Jr. 1979: 40.

Journalistische und filmtechnische Erzählmittel

Mehrere, zusammenwirkende Faktoren begünstigen also das Aufkommen der *romances-reportagem*: Die Zensur, die das Erscheinen von Zeitungsartikeln unterbindet, und eine Leserschaft, die in der Literatur ihr Informationsbedürfnis befriedigt sehen will. Ob allerdings Journalisten, die Romane schreiben, ihren Stil bewusst einfach halten, um ihn mit dem literarischen Bildungshorizont ihrer Leser in Einklang zu bringen, darf bezweifelt werden.

Anders als bei Truman Capote handelte es sich bei den *romances-reportagem* nicht um ein literarisches Projekt, sondern um eine Reaktion auf die beschränkte Medienöffentlichkeit unter der Diktatur. Capotes erster Tatsachenroman entspringt deutlich einem literarischen Interesse und erfährt zudem über journalistische Verfahrensweisen – wie den Recherchen – eine starke Verankerung in der Realität. Der Reportagestil jedoch, dessen sich die brasilianischen Autoren bedienen, signalisiert dem Leser, dass hier von der aktuellen, politischen Wirklichkeit die Rede ist. Wenn in der Sekundärliteratur der Stil und einfache Erzählmuster negativ gewertet werden, dann geschieht das aus der Warte der traditionellen Literaturkritik heraus, die immer nach „neuen“ Erzählweisen verlangt. So wurde der einfache Stil der *romance-reportagem* nicht als wichtig in seiner Funktion erkannt, sondern als flach, fast „schlecht“. Doch ein anspruchsvoller Stil kann nicht Teil eines Reportageroman-Konzeptes sein. Denn das sieht einen schnell rezipierbaren Text vor. Er muss auch schnell geschrieben beziehungsweise veröffentlicht werden, damit der Aktualitätsbezug noch gegeben ist. Ausgefeilte Erzähltechnik und Ausdrucksweise gehören in eine andere Romankategorie.

Als Ausnahmen werden immer wieder die Romane *Quatro olhos*⁴⁹ von Renato Pompeu und *Em câmara lenta* von Renato Tapajós angeführt. Sie seien intelligenter erzählt als die meisten *romances-reportagem* und reproduzierten keine Klischees vom heldenhaften Journalisten. Gelobt wird Tapajós für seine Erzählweise, die (selten näher bestimmte) Elemente aus der „Filmsprache“ verwendet wie Schnitt, Rückblende etc. So sieht zum Beispiel Randal Johnson *Em câmara lenta* nur durch die para-journalistische Funktion der Information in

⁴⁹ Vgl. Ring 1990: 74f.; Süsskind 1984: 186ff.

der Nähe der *romances-reportagem*, viel mehr hätte der autobiographische Züge tragende Text mit Gabeiras *O que é isso, companheiro?* gemein.⁵⁰ Auf die sprachlichen Elemente geht Johnson allerdings nicht sehr konkret ein, er bemerkt lediglich:

Em câmara lenta's link to the cinema is structural, visible primarily through the cross-cutting of chronologically and spatially dispersed fragments and the constant, slow-motion repetition of the events leading to Martha's death.⁵¹

Robert DiAntonio verfährt in ähnlicher Weise und eröffnet seinen Aufsatz *Narrative Directions and Critical Concerns* mit folgenden Worten:

The contemporary Brazilian narrative in its search for new forms freely incorporated many „Cinema Novo“ techniques such as flashbacks, quick cuts, framing scenes, montage, and, most importantly, its predilection for exploring and exposing social issues and inequities.⁵²

Dieser Feststellung folgen leider keine Textbeispiele, sondern eine Aufzählung der Filme des Cinema Novo, die auf Romanvorlagen basieren – den umgekehrten Einfluss, der zuvor beschrieben wurde, erläutert er nicht näher. Damit verfährt DiAntonio in der allgemein üblichen Weise,⁵³ filmtechnische Erzählmittel im Schreiben auszumachen, aber nicht an Texten zu belegen, wie es wünschenswert wäre. Ob schnelle Schnitte, Parallelität von Aktionen etc. nun auf das Cinema Novo zurückzuführen sind, bliebe zu beweisen. Filmtechnische Erzählmittel verwendete schon Döblin in *Berlin Alexanderplatz*, lange bevor es das Cinema Novo gab – sollten brasilianische Autoren auf die heimische Filmproduktion gewartet haben, um deren Stilmittel in ihre literarische Produktion zu integrieren? Gesellschaftliche Fragen, Probleme und Ungerechtigkeiten als Themen sind auch in Brasilien keine neue Errungenschaft der Literatur der 60er und 70er Jahre. Eine genauere Untersuchung solcher Einflüsse steht noch aus.

Randal Johnson stellt mit Bezug auf Renato Pompeus *Quatro olhos* und Márcio Souzas *Operação silencio* fest:

The centrality of the cinema to these two novels is homologous with its centrality in Brazilian cultural discourse in the period between 1960 and

⁵⁰ S. Johnson 1993: 183-189.

⁵¹ Johnson 1993: 190.

⁵² DiAntonio 1989: 175.

⁵³ Vgl. de Lara 1988: 153. Auch sie stellt fest, dass Tapajós aus seiner Erfahrung als Cineast schöpft „para compor uma narrativa densa e elaborada“.

1985, especially under the leadership of the internationally-acclaimed Cinema Novo movement. One might argue that in this period the cinema supplanted traditional fictional narrative, just as popular music replaced poetry, in what Pierre Bourdieu would call the „hierarchy of cultural genres“.⁵⁴

Einerseits beeinflusst das Kino die Literatur, zugleich nimmt es ihre Stelle ein – welche Konsequenz hat diese Überlegung? Nationales Kino schafft Identität, diese Aufgabe wird traditionell der Literatur zugesprochen. In dem Moment, da das Kino erfolgreich ist und große Akzeptanz findet, kann die Literatur dahinter zurücktreten. Das muss aber nicht zwangsläufig der Fall sein. Viel wichtiger als diese Bewertung ist die Beobachtung, dass das Kino, sei es thematisch oder durch den filmtechnischen Erzählstil, überhaupt Eingang in die Literatur findet, und die Frage ist zu beantworten, warum das geschieht und mit welchem Gewicht.

Auch wenn dieser Punkt zunächst zurückgestellt werden soll, ist doch festzuhalten, dass dieser Aspekt in der Neubetrachtung der brasilianischen Literatur entscheidend ist, in der die neuen Medien von Film bis zur Computeranimation eine viel bedeutendere Rolle spielen, als ihnen bisher zugedacht wurde. Der journalistische Diskurs des *romance-reportagem*, die filmtechnische Erzählweise, der Journalist als Romanfigur, die Medienwelt als Thema – werden diese bislang nur als Teilaspekte der brasilianischen Literatur wahrgenommenen Elemente zu einem Betrachtungsgegenstand zusammengefasst und analysiert, ergibt sich eine ganz neue Perspektive.

Ziel soll es sein, die Medienwelt in den Fokus zu rücken und ihre Spuren in der Literatur, die doch so deutlich sind, zusammenzuführen, um zu einer neuen Beurteilung zu gelangen. Denn so wichtig die Zusammenhänge zwischen Diktatur und Ausdrucksmöglichkeit in der Literatur sind, so sehr schränken sie den Blick für andere Einflüsse ein, werden sie zum ausschließlichen Orientierungspunkt in der Bewertung von Literatur. Betrachtet man die Texte, die seit den 60er Jahren entstanden sind, nur unter dem politischen Aspekt, gehen andere Bedeutungsträger der erzählten Geschichten zwangsläufig verloren. Ihnen keine oder nur wenig Beachtung zu schenken, heißt, Poten-

⁵⁴ Johnson 1993: 185.

zial der Texte brach liegen zu lassen, das Aufschluss über die Funktion von Literatur in der Gesellschaft geben kann.

Wurde die Literatur dieser Jahrzehnte vorrangig durch die Brille der Diktatur gelesen, soll nun die gedankliche Leitlinie „Medien“ einen neuen roten Faden in die jüngste Literaturgeschichte Brasiliens einziehen. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die *romances-reportagem* der 70er Jahre in einem neuen Licht. Doch zunächst sei die Aufmerksamkeit noch einmal auf die Sekundärliteratur gerichtet.

2. Die 80er Jahre

In den 80er Jahren sieht de Lara die Romane gegenüber den *Contos* erstarken, die noch die 70er Jahre beherrschten. Zu den wichtigen Titeln dieses Jahrzehnts zählt sie *Viva o povo brasileiro* von João Ubaldo Ribeiro, *República dos sonhos* von Nelida Piñon, von Rubem Fonseca *A grande arte* und *Buffo & Spallanzani*, aber auch Romane von Darcy Ribeiro und Antônio Callado.⁵⁵ In dieser Zeit fügt sich der *realismo feroz* nahtlos in den Fernseh-Alltag Brasiliens ein und entwickelt sich zum festen Bestandteil des (literarischen) Lebens:

Hoje, liberados os meios de comunicação e os meios de expressão artística, a „narrativa brutalista“ – como a classificou A. Bosi, em 1974, o „realismo ferroz“ – assim chamado por A. Candido de Mello e Souza, em 1979 – foram assimilados, ante um dia a dia no qual a violência se acentua, os escândalos no campo da Economia e da Política pululam, acessíveis para qualquer um, a um toque de dedos, no aparelho de televisão, digeridos diariamente junto com o almoço e com o jantar, no noticiário sensacionalista.⁵⁶

Flora Süssekind beobachtet folgenden Wandel in der Literatur von den 70er zu den 80er Jahren:

Do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação.⁵⁷

Auch sie spricht den Medien eine wichtige Rolle zu, indem sie in Texten der 80er Jahre die *espectacularização da sociedade brasilei-*

⁵⁵ Allerdings berücksichtigt sie nicht Sérgio Sant’Anna, der zu den wichtigen zeitgenössischen Schriftstellern zu zählen ist, die immer wieder neue Formen für ihr Erzählen finden.

⁵⁶ De Lara 1988: 156.

⁵⁷ Süssekind 1993: 239.

ra⁵⁸ bemerkt. Kennzeichnend seien Charaktere ohne Tiefe, die in den Texten einander begegneten wie Videobilder in von Zufällen geprägten Erzählungen. Wie in einer Vitrine lägen sie zur Betrachtung aus. Hier greift sie ein Bild auf, das Paul Virilio entworfen hat und in *The Vision Machine*⁵⁹ folgendermaßen einführt:

From the town, as theatre of human activity with its church square and market place bustling with so many *present* actors and spectators, to CINECITTA and then TELECITTA, bustling with *absent* viewers, it was just a short step through that venerable urban invention, *the shop-window*. This putting behind glass of objects and people, the implementation of a transparency that has intensified over the past few decades, has led, beyond the optics of photography and cinema, to an optoelectronics of the means of television broadcasting. These are now capable of creating not only window-apartments and houses, but window-towns window-nations, media megacities that have the paradoxical power of *bringing individuals together longdistance*, around standardised opinions and behaviour.⁶⁰

Dieses Zitat lässt deutlich die Verbindung erkennen, die Virilio zwischen Medien und Stadtentwicklung knüpft und die sich folgerichtig auch in den Romanen abzeichnet. Die Autoren der Texte, von denen Sússekind spricht, zählen zu den urbanen Schriftstellern Brasiliens. Wenn sie einen Einfluss der Medien auf die Literatur konstatiert, so bezieht sie sich unter anderem auf Sérgio Sant'Anna, Rubem Fonseca, Zulmira Ribeiro Tavares und João Gilberto Noll. Explizit zeigt sie, wie die Medien, vor allem Film und Fernsehen, die Texte prägen, sei es über die Erzähltechnik oder thematisch. Als weitere wichtige Tendenz der 80er Jahre führt sie den essayistischen Roman an, den Kriminalroman und den epischen Roman, wie ihn João Ubaldo Ribeiro mit *Viva o povo brasileiro* schrieb.

Im letzten Abschnitt weist sie auf einen Aspekt hin, der in den 80er Jahren zum eigenständigen Forschungsgegenstand reift: der Literaturmarkt. Autoren selbst thematisieren in ihren Romanen ihre eigene Rolle im Literaturgeschäft. Als Beispiel nennt Sússekind Rubem Foncesas Kriminalroman *Bufo & Spallanzani*. Der Protagonist namens Gustavo Flávio verdient sein Geld als Schriftsteller. Er wird in ein

⁵⁸ Dieser Ausdruck erinnert an Guy Debords 1967 erstmals erschienenen Buch *La Société du Spectacle* (1989). Zu den darin veröffentlichten Thesen mehr im nächsten Kapitel.

⁵⁹ Virilio 1994 (Erstveröffentlichung 1988).

⁶⁰ Virilio 1994: 65.

Verbrechen hineingezogen, das die Handlung des Romans bestimmt. Doch immer wieder lässt Fonseca den „Helden“ sein Dasein als Schriftsteller reflektieren und an die Forderungen seines Verlegers denken. Der Subtext des Romans gibt Einblicke in die Nöte eines Buchautors.

a) *Der Literaturmarkt*

Die Kommerzialisierung der Literatur entwickelt sich in den 80er Jahren zu einem großen Thema in der Literaturkritik. Silviano Santiago erachtet den Wandel in der Rolle des Schriftstellers, wie er sich in den 80er Jahren vollzieht, für einschneidend. Immer mehr müsse sich der Autor auf den Buchmarkt einstellen und den Ansprüchen von Verlagen an die Verkäuflichkeit der Romane gerecht werden. Der Autor müsse seine Texte stärker den Erwartungen des Publikums⁶¹ anpassen – eine Tendenz, die schon für die *romances-reportagem* festgestellt wurde:

In comparison with the artistic production of the heroic period of Modernism, more recent literary production has worked with a higher degree of predictability. This step backwards, this reversal (if one wants to be more radical), did not occur by accident. It reveals a change in the writer's behaviour on both the existential and professional levels that ends up being reflected in the conception that the writer begins to have of the text as a whole. In other words, it is reflected in the role conferred on the book-object (work of literature) in contemporary Brazilian society.

To admit a higher degree of predictability (in the composition of the text, the creation of characters, the treatment of dialogues, etc., etc.) presupposes that in the 1980s the writer has accepted his entrance into the market of cultural goods as a form of struggle.⁶²

In einem weiteren Aufsatz⁶³ beschäftigt er sich mit dem Verhältnis zwischen Autor und Verleger. Es würde immer weniger persönlich und freundschaftlich, dafür umso professioneller und geschäftlicher.

⁶¹ S. auch Lucas 1989. In dem Kapitel „Literatura, Jornalismo e Massificação“ weist er darauf hin, daß Literatur als Ware gehandelt wird und von Journalisten zur „Nachricht“ gemacht wird. Der Drang nach Veröffentlichung und Berühmtheit verleite Autoren dazu, sich Modetrends, die durch die Medien und die Literaturkritik geschaffen werden, anzupassen, statt davon unbeeinflusst zu schreiben (S. 58ff.).

⁶² Santiago 1980: 226.

⁶³ Santiago 1989.

Was zählt, sei die Auflage: „Bons escritores são os que vendem, diz a voz do lucro empresarial.“⁶⁴

Diese Veränderung hin zur abgeklärten Geschäftsbeziehung als Folge der Dominanz der Massenmedien diskutiert auch eine Runde von Wissenschaftlern und Autoren auf der dritten Bienal Nestlé im Juli 1986. Immer wieder dreht sich ihre Diskussion – im Sinne Adornos und Horkheimers – darum, dass das Fernsehen übermächtig sei und darüber hinaus oberflächlich. Für die anspruchsvollere Literatur finde sich kein Publikum mehr, da die Brasilianer nicht von klein auf zum Lesen erzogen würden und zudem noch immer eine hohe Analphabetenrate herrsche:

Para que jornal, revista, livro, se a televisão traz tudo de forma mais rápida, atraente, concentrada, mastigada? Traz tudo de forma mais superficial, claro, mas isso passa a ser até vantagem para os executivos por exemplo que não dispõem de tempo, ou para as crianças iniciadas na preguiça de verticalizarem sua capacidade de raciocínio. [...] Daí, enquanto muitos milhões se postam diante dos vídeos, apenas alguns milhares se dispõem a abrir um jornal. E, menos ainda, a mergulhar num livro. O primeiro efeito dessa „queimação de etapas“ passam a ser as baixíssimas tiragens de nossos jornais e revistas e as vergonhosas tiragens de nossos livros.⁶⁵

Die Verbreitung von Literatur übernimmt häufig genug das Fernsehen in Form von Serien, und nach der Sendung verkaufen sich die Bücher der Autoren besser als zuvor. Ein Effekt, der weltweit zu beobachten und in Deutschland unter dem Slogan „Das Buch zum Film“ bekannt ist. In dieser Hinsicht wird die Relevanz der Massenmedien, allen voran des Fernsehens, für die Literatur erkannt. Einerseits fällt der Vorwurf, das Fernsehen sei Konkurrenz zum Buch, andererseits vermittelt das Fernsehen Inhalte der Literatur und regt zum Kauf an.

b) Massenkultur und Genre

Die Diskussion um das Marktgeschehen öffnet auch in Brasilien das Tor zur Medienwelt. Wie stark die Wechselwirkung zwischen Journalismus, Medien und Literatur wirklich ist, bleibt aber weiterhin unbe-

⁶⁴ Santiago, 1989: 25.

⁶⁵ Auszug aus dem Beitrag von Gilberto Mansur „Literatura brasileira e comunicação“ (11.7.1986; coordenação debate: João Antônio). In: Seminários de Literatura Brasileira. Ensaios. 3a. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990: 215-229, S. 227f.

achtet. Denn die wirtschaftliche Perspektive bestimmt die Debatte, die das Buch als Ware in den Blickpunkt rückt. Eine Auseinandersetzung mit der Literatur auf inhaltlicher Ebene findet nicht statt. Dabei gäbe es Anlass genug dazu, auch abseits der „trivialen“ Linie der *romances-reportagem*.

Bereits in den 60er Jahren wurde mit den *contos* João Antônio's der Einfluss des Journalismus auf die Fiktion bemerkt. Das gleiche geschieht mit Rubem Fonseca und seinem *realismo feroz* oder auch Loyola Brandão's Roman *Zero*. Loyola's *Bebel que a cidade comeu* erfährt insgesamt weniger Beachtung, aber auch hier trägt die Medienwelt São Paulos bereits entscheidend zum Verlauf der Handlung bei. Ganz unvoreingenommen betrachtet lässt sich also parallel zu den anerkanntermaßen stark journalistisch geprägten *romances-reportagem* eine zweite Ebene ausmachen, auf der Journalismus beziehungsweise die Medienwelt auf höherem literarischen Niveau Einzug in die Literatur hält. Bewusst soll hier der Ausdruck „Entwicklungslinie“ vermieden werden, denn ob nun eine lineare Kausalkette zwischen den Romanen verschiedener Autoren besteht, ist schwer zu beweisen und letztlich irrelevant, denn damit wäre wiederum die Gattungsfrage aufgeworfen, die sich in erster Linie mit der Klassifizierung von Literatur befasst. Dieser Ansatz hilft jedoch bei der Beschäftigung mit Medien nicht viel weiter. Der Kulturwissenschaftler Jesús Martín-Barbero bemerkt dazu:

La consideración de los géneros como hecho puramente „literario“ - no cultural - y, desde el otro lado, su reducción a receta para la fabricación o etiqueta para la clasificación, nos han estado impidiendo comprender su verdadera función en el proceso y su pertinencia metodológica: clave para el análisis de los textos masivos y, en especial, de los televisivos.⁶⁶

Barbero weicht in seinem Verständnis des Gattungsbegriffs ab von dem literaturwissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs. Sein Gedanke ist für die Argumentation dieser Arbeit entscheidend, denn Barbero rückt die kulturelle Funktion der Genres in den Vordergrund und die Interaktion zwischen verschiedenen Medien, wie gleich noch näher dargelegt wird. Um deutlich zu machen, dass nicht länger von Gattungen im literarischen Klassifizierungssinn gesprochen wird, sondern

⁶⁶ Martín-Barbero 1987: 241.

deren Funktionsweisen in der Medienwelt gemeint sind, drückt im folgenden der Begriff Genre diesen Sachverhalt aus.

Die Neudefinition von Genre ist im Kontext der Untersuchung zu sehen, die Martín-Barbero über die lateinamerikanische Massenkultur anstellt. Er überprüft sie auf Einflüsse der Volkskultur. Die Anfänge dieser Einflussnahme sieht er deutlich in der Radiokultur begründet, später in Film und Fernsehen. Er erklärt, wie die neuen Medien Volkskultur aufnehmen und sie sich dadurch verändert. Ihn interessiert weniger die politische oder wirtschaftliche Dimension der Massenmedien, sondern vielmehr die kommunikative Funktion in der Gesellschaft. Diese sei, so befindet er, nicht ausreichend berücksichtigt worden. So setzt seine Analyse des lateinamerikanischen Fernsehens an diesem Punkt an. Im Detail seine Argumentation darzulegen, würde an dieser Stelle zu weit führen,⁶⁷ deswegen soll hier nur sein Verständnis von Genre erläutert werden, das in seiner Theorie eine wichtige Rolle spielt. Genre bedeutet für ihn mehr als eine Auflistung von normativen Kriterien. Vielmehr dienen Genres, als Mittler zwischen Sender und Empfänger, dem Erkennen und Verstehen:

Claro que la noción de género que estamos trabajando tiene entonces poco que ver con la vieja noción literaria del género como „propiedad“ de un texto, y muy poco también con la reducción a taxonomía que del género hizo el estructuralismo. En el sentido en que estamos trabajando un género no es algo que le pase *al* texto, sino algo que pasa *por* el texto, pues es menos cuestión de estructura y combinatorias que de competencia. [...] Hablantes del „idioma“ de los géneros, los telespectadores, como indígenas de una cultura textualizada, „desconocen“ su gramática pero son capaces de hablarlo.⁶⁸

Neu an dieser Definition ist der dynamische Aspekt, der Sender und Empfänger in eine interaktive Relation setzt. Es geht nicht mehr um statische, fixe Elemente, die ein Genre ausmachen, auch nicht um die Vermischung von Genres und deren ständige Neuerschaffung, sondern um relative Bezüge. Beispielsweise führt er an, dass auch der Sendeplatz ein Fernsehprogramm definiert. Das Genre wird hier also nicht nur durch das Produkt selbst bestimmt, sondern ebenso durch das Umfeld, in dem es steht. Allerdings ist diesem Argument entgegenzuhal-

⁶⁷ Im Theoriekapitel wird noch einmal auf seine Thesen Bezug genommen. Dort werden auch Néstor García Canclinis theoretische Gedanken zur lateinamerikanischen Kultur ausgeführt, an die Martín-Barbero mit seiner Arbeit anknüpft.

⁶⁸ Martín-Barbero 1987: 241f.

ten, dass Programme für bestimmte Programmplätze produziert werden und das Genre entsprechend von Beginn an mitbedacht wird. Aber der Gedanke des Programmplatzes und der Programmgestaltung setzt sich fort, wenn Martín-Barbero folgenden Schluss zieht:

[...] en cada país ese sistema responde a una configuración cultural, a una estructura jurídica de funcionamiento de la televisión, a un grado de desarrollo (sic!) de la industria televisiva nacional y a unos modos de articulación con la transnacional.⁶⁹

Zieht man das Beispiel Brasilien heran, und ist die Beobachtung gültig, lassen sich schon aus dem Programmschema, das durch viele Spielshows, Reality-TV-Sendungen und Telenovelas bestimmt ist, Rückschlüsse auf die „kulturelle Konfiguration“ ziehen. Ein wichtiger Punkt lässt sich isolieren, der die Beziehung Fiktion/Realität betrifft. Deren gegenseitige Durchdringung wurde in der Literatur festgestellt, und sie ist in starkem Maße in den Fernsehprogrammen vorhanden. Und nicht nur dort, auch im Film, wie José Mario Ortiz Ramos – im Zusammenhang mit den *romances-reportagem* – beobachtet. Dabei zeigt er, wie eine Genrevermischung geschieht, wie sich ein literarisches in ein filmisches Genre wandelt und sich dabei verändert.

In *Televisão, publicidade e cultura de massa*⁷⁰ geht er unter anderem der Entwicklung des Kriminalfilms in Brasilien nach. Er untersucht die brasilianische Film- und Fernsehproduktion seit ihren Anfängen und erkennt, dass sich vor allem das Genre des Kriminalfilms seit Anfang der 70er Jahre auf der Basis der *romances-reportagem* formt⁷¹:

Aqui, nos anos 70, com o início da „abertura“ política e com a modernização audiovisual, o cinema e a TV vão se valer dos chamados „romance-reportagens“, forma específica de literatura com temática policial, e vão ocupar o centro da cena jornalista-escritores como José Louzeiro e Aguinaldo Silva.⁷²

⁶⁹ Martín-Barbero 1987: 242.

⁷⁰ Ramos 1995.

⁷¹ Auch in der Literaturkritik wird immer wieder darauf verwiesen, dass Brasilien keine Tradition an Kriminalromanen habe. Der Autor, der als Wegbereiter dieser Gattung genannt wird, ist Rubem Fonseca. Die *romances-reportagem* werden, wie geschildert, nicht als Krimi im traditionellen Sinn, sondern als Tatsachenromane eingeordnet.

⁷² Ramos 1995: 181.

Er führt weiter aus, dass es in den 70er Jahren eine Zunahme an Fernsehfilmen gibt, in denen Journalisten die Hauptrolle spielen. Die „Brasilianisierung“ des Genres spielt dabei eine Rolle, und an diesem Prozess ist die kulturelle Konfiguration maßgeblich beteiligt. Auf die Frage, warum ausgerechnet ein Journalist als Hauptfigur gewählt wird, zitiert Ramos einen Serienautor mit dem Argument, Polizisten seien nicht besonders populär in Brasilien, der Detektiv für brasilianische Verhältnisse keine realistische Figur. Der Journalist dagegen zähle zur Wirklichkeit Brasiliens. Ramos:

Um seriado policial centrado num jornalista [...] era na verdade uma ótima idéia para responder à tradicional demanda popular pela temática dos crimes urbanos. Para outros setores a personagem ofereceria um certo charme que existe nesse moderno trabalhador intelectual.⁷³

Auch im Kino setzt sich der Realismus durch. Als Beispiele nennt Ramos die Anfang der 80er Jahre gedrehten Filme *Pixote* von Hector Babenco (1980) und *A Última Vítima* von João Baptista de Andrade (1983). Bei *Pixote* lokalisiert Ramos den realistischen Bezug in der Schilderung eines Jugenderziehungsheimes ebenso wie in der Darstellung der urbanen Szenerie, Gaunereien, Gewalttaten etc. In *A Última Vítima* ist wieder ein Journalist der Protagonist. Es spielt sogar ein wirklicher Journalist in der Rolle eines Chefredakteurs mit – ein bewusst inszenierter Realitätseffekt. Der Protagonist bewegt sich zum einen in der Redaktion, zum anderen im Viertel der Prostituierten und im übertragenen Sinne im politischen Bereich, das heißt, reale Geschehnisse wie Wahlkampfkundgebungen etc. flechten sich in die Handlung ein.

Já o filme de Batista de Andrade traz de volta o jornalista „sabe tudo“, verdadeiro detetive, num cenário modificado: o seu trabalho agora é na mídia eletrônica, na TV, e o personagem vivencia um momento político em que são quebradas as últimas resistências da ditadura – as eleições de 1982. Através de um filme policial se colocará, de forma explícita, a questão política. O jornalista agora faz conexões mais amplas, procura unir o processo eleitoral com as manipulações do jornalismo televisivo e com as mazelas de um submundo, onde prostitutas são barbaramente assassinadas em um bairro de São Paulo. [...] aqui temos o documentário da política real inserido na estrutura do filme policial. É levada ao limite a inserção da „realidade“ na ficção.⁷⁴

⁷³ Ramos 1995: 191.

⁷⁴ Ramos 1995: 204f.

Aus Ramos' Ausführungen sind zwei Beobachtungen herauszulösen: die Vermischung der Genres und deren „Brasilianisierung“, sowie das realistische Moment in der Fiktion.

Mit der Vermischung von Genres in der heutigen Medienwelt befasst sich auch Silvia Helena Simões Borelli in ihrer Arbeit *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*.⁷⁵ Sie nimmt die Gattungsdefinition zum Ausgangspunkt, die Literatur in Kategorien wie *literatura de massa*, *erudita* oder *popular* einteilt und stellt die These auf, dass Erkenntnismöglichkeiten bereits damit verhindert werden, dass *literatura de massa* nicht als ernstzunehmender Kritikgegenstand erfasst, sondern als minderwertig abgetan wird.

Am Beispiel der vielseitigen Literatur Marcos Reys, die Kinderbücher, Romane und Seriendrehbücher umfasst, und am Beispiel seines Verlags Ática zeigt sie, wie sich der Literaturmarkt und damit auch die Autoren verändern. Sie führt vor, wie literarische Gattungen in die Fernseh- und Filmwelt eindringen und sich im Laufe der Zeit immer wieder neuen Ansprüchen anpassen:

Se originariamente a literatura fornece a matriz, hoje em dia os gêneros encontram-se na televisão, cinema, publicidade, prateleiras de video-locadoras e até em certo tipo de jornalismo que se dispõe a trabalhar nas frágeis e nebulosas fronteiras entre documental e ficcional. São comédias, tragédias, melodramas; *westerns*, musicais, suspense e terror que circulam, imageticamente, pelos campos audiovisuais. Falar em gêneros, portanto, significa dialogar, aqui, com a literatura e com outras manifestações da ficcionalidade contemporânea, principalmente aquelas produzidas pelos meios audiovisuais.⁷⁶

Wenn sich neue Medien traditioneller Gattungen bemächtigen, entsteht eine neue Mischung, die einen freieren Umgang mit den Traditionen gestattet.

Os gêneros, portanto, em permanente estado de fluxo e redefinição, articulam-se, mesclando particularidades, conformando novas sínteses, restituindo velhas histórias. Conceituados como mitologias, reposições arquetípicas, restituições seletivas, estruturas narrativas, matrizes tradicionais, expressões de ideologias e poder, os gêneros encontram-se presentes em toda e qualquer forma literária, e também em produções sonoras e audiovisuais.⁷⁷

⁷⁵ Borelli 1996.

⁷⁶ Borelli 1996: 178.

⁷⁷ Borelli 1996: 186.

Unter der Herausgeberschaft von Borelli erschien bereits 1994 eine Aufsatzsammlung⁷⁸, in der sich verschiedene Autoren mit dem Thema Genre und Massenkultur auseinandersetzen. Zwei Aufsätze untersuchen, basierend auf den Thesen von Martín-Barbero, brasilianische Fernsehsendungen auf Genres der *cultura popular*. Maria Celeste Mira kommt in ihrem Beitrag *Entre o circo e a novela: Formas e gêneros nos programas não-ficcionais da TV*⁷⁹ zu dem Schluss, dass die Aufbereitung „wahrer Begebenheiten“, wie sie in Sendungen wie *Aqui Agora* geschieht, auf Genres der *cultura popular* rekurriert. Dazu zählen vor allem das melodramatische und das phantastische Element. Auf das letztere greift vor allem die Sendung *Fantástico* zurück, in der ebenso unglaubliche wie wahre Begebenheiten geschildert werden (wie es in der Ankündigung zur Sendung heißt). Die narrative Struktur dieses Genres führt zu einer Fiktionalisierung von Fakten. Den Zugang zur Wirklichkeit eröffnet ein teils fast märchenhaft anmutender Erzählstil, zugleich aber fehlt nie der Hinweis auf die „nackte“ Realität:

Assim, estas produções não são, como freqüentemente se apresentam „a realidade nua e crua diante das câmeras“. Mesmo no caso do jornalismo, podemos considerá-las como narrativas.[...] Esta mescla entre jornalismo e ficção parece se acentuar cada vez mais na televisão brasileira.⁸⁰

Marco Antonio de Almeida beschreitet einen ähnlichen Weg der Analyse in seinem Aufsatz *Violência, mídia e cultura popular: Telejornalismo e gêneros ficcionais*.⁸¹ Er stellt in Bezug auf *Aqui Agora* und seinen bekanntesten Reporter Gil Gomes fest:

Temos aqui, atualizadas para a linguagem televisiva, velhas matrizes de gêneros: folhetim, policial, melodrama, tudo temperado com a adequada aura de *denúncia social*.⁸²

Zwar seien die präsentierten Geschichten nicht in Folgen unterteilt wie im *folhetim*, auch der Zeitraum der Erzählung sei kürzer bemessen. Dafür aber nähme Gil Gomes selbst die Position des Erzählers ein, der zwar täglich eine andere Episode berichte, aber genau ge-

⁷⁸ Borelli 1994.

⁷⁹ In: Borelli 1994:19-30.

⁸⁰ Mira in: Borelli 1994: 26f.

⁸¹ In: Borelli 1994: 31-41.

⁸² In: Borelli 1994: 33.

nommen immer die gleiche Geschichte: „a do cotidiano violento das classes populares.“⁸³ Die häufig an dieser Form der Berichterstattung geübte Kritik, sie sei zu emotional und verzerre die Realität, hält Almeida nicht für berechtigt. Es gehe nicht darum, diese „realitätsverzerrenden“ Mechanismen abzulehnen, sondern ihre Funktion zu untersuchen. Er nimmt Bezug auf Martín-Barbero und erläutert:

O choque entre o tradicional e o moderno se dá pelas mediações – à base de seduções, mas também de concessões – que produzem múltiplas formas combinatórias entre ambos os paradigmas culturais. A reciclagem de matrizes tradicionais como o melodrama, o cômico e o grotesco é o que muitas vezes permite a interação íntima dos produtos midiáticos com o cotidiano das classes populares.⁸⁴

Wer die emotionalisierte Form der Fernsehbeiträge abwerte, tue das gleiche mit einem großen Teil des Publikums, das diese Programme täglich konsumiere. Diese Bevölkerungsschicht sei jene, für die das Fernsehen häufig die einzige Möglichkeit darstelle, einen Blick aus dem eigenen Alltag hinaus zu werfen. Allerdings muss man de Almeidas entgegen halten, dass nicht nur unterprivilegierte Schichten die Zuschauerschaft dieser Sendungen bilden. Diese Reduzierung trifft so nicht zu. Wenn die Annahme der kulturellen Kompetenz von Martín-Barbero stimmt, dann gilt sie wohl auch für jene Bevölkerungsschichten, die „trotz“ höherer Bildung auf Melodramen, wie sie sich schließlich auch in den Telenovelas abspielen, nicht verzichten mögen.

Nach diesem Ausflug in die Genre- und Massenmediendiskussion soll nun wieder der Bogen zur Literatur geschlagen werden. Denn auch hier zeichnen sich deutliche Veränderungen hinsichtlich der Gattungen ab. Silviano Santiago beobachtet ein Sprengen der Gattungsgrenzen, das er als *anarquia formal* bezeichnet.⁸⁵ Diese kennzeichne die Bücher seit den 70er Jahren, denn sie hätten, ihre Form betreffend, nicht viel miteinander gemein. Ob *Zero*, *Sempreviva* oder *Essa terra* – jeder Text gehorche nur seinen eigenen formalen Gesetzen. Im Kontrast dazu betont Santiago, bestünde in der Dekade der 30er Jahre „[...] mais consenso entre os prosadores sobre quais

⁸³ In: Borelli 1994: 33.

⁸⁴ In: Borelli 1994: 34.

⁸⁵ Santiago 1989. Vgl. auch Ring 1990.

deviam ser as regras de composição do romance.“⁸⁶ Schon rein formal hinterließen die Romane einen einheitlichen Eindruck.

Er bewertet die neue formale Anarchie als positiv, als Anzeichen für die Lebendigkeit der Gattungen, die immer wieder die Fähigkeit bewiesen, aus der eigenen Asche aufzuerstehen. In Kapitel IV dieser Arbeit wird deutlich werden, inwiefern sich diese formalen Kriterien gegenüber klassischen Gattungen verändert haben, denn die Texte entziehen sich einer eindeutigen Klassifizierung, sie sind weder als Kriminalromane, *contos* oder Gedichte eindeutig einzuordnen. Es sind allesamt Zwischen- oder Mischformen, auf die der Genre-Begriff Martín-Barberos besser anzuwenden ist, als der klassische Gattungsbegriff. Denn sie erfordern die Genre-Kompetenz, die Martín-Barbero für ausschlaggebend dafür hält, dass Kommunikation in der Medienwelt gelingen kann.

c) *Die Postmoderne*

Das Aufweichen der Gattungsdefinitionen, der freie Umgang mit der Form, wie er bereits in der Moderne begann, setzt sich im Zeitalter der Postmoderne fort und wird als eines ihrer Kennzeichen gewertet, so zum Beispiel von Adolfo Marin-Minguillon:

Postmodernist art and literature are [...] hybrid products, and boundaries blur among genres. This leads to „indeterminacy“ or „undecidability“ of form and content, achieved by, among other things, the „treatment on an equal footing of fact and fiction, reality and myth, truth and lying, original and imitation“ (Calinescu 303).⁸⁷

Marin-Minguillon untersucht Ansätze von Theoretikern der postmodernen Ära – Baudrillard, Lyotard, Habermas, Jameson – auf ihre Übertragbarkeit auf Brasilien. Er stellt fest, dass Brasilien einerseits auf intellektuellem Niveau die Zeichen der kulturellen Krise der Moderne einer postindustriellen Gesellschaft trage, andererseits befinde sich das Land auf sozio-ökonomischer Ebene in einem „submodernen“ Zustand: „The result is the shocking pastiche of postmodern and

⁸⁶ Santiago 1989: 30.

⁸⁷ Marin-Minguillon 1990: 20-31, S. 25. Er bezieht sich auf Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

pre-modern forms“⁸⁸. Bezogen auf die Literatur Brasiliens operieren Wissenschaftler seit den 80er Jahren zunehmend mit dem Begriff der Postmoderne, wobei sie zumeist den Versuch unternehmen, einzelne Texte auf ihre Postmodernität hin zu analysieren und entsprechende Klassifizierungen vorzunehmen. Dabei bilden sich unterschiedliche Ansätze oder Schwerpunkte heraus, je nachdem, welche Richtung der postmodernen Theorien verfolgt wird. Tânia Pellegrini beispielsweise untersucht in ihrer Dissertation⁸⁹ Texte von Autoren wie Sérgio Sant’Anna und Caio Fernando Abreu und weist sie der Postmoderne zu. Dabei basieren ihre Gedanken auf dem neomarxistisch fundierten Ansatz Fredric Jamesons, der gesellschaftliche Fragestellungen zum Ausgangspunkt seiner Thesen macht. Sein Ansatz grenzt sich deutlich ab gegenüber beispielsweise Baudrillard, der sich in erster Linie mit den massenmedialen Phänomenen der postmodernen Gesellschaft auseinandersetzt, um seine Gedanken zur „Simulation“ darzulegen.

Pellegrini betrachtet also den Autor und sein Werk als Bestandteil eines kapitalistischen Marktes, in dem die Literatur zur Ware und ihr Wert an der Verkäuflichkeit gemessen wird. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen Autor und Markt, so dass die Nachfrage nicht zuletzt Form und Inhalt der Texte bestimmt. In ihrem Aufsatz mit dem Titel *A narrativa brasileira contemporânea: emergência do Pós-modernismo*⁹⁰ begründet sie die zunehmende Dominanz urbaner Themen in der brasilianischen Literatur mit der ökonomischen Entwicklung seit der Machtübernahme der Militärs 1964 und deren Herrschaft bis 1979. In dieser Periode konnte sich der Kapitalismus in Brasilien, gestützt durch das Mediensystem, ungehindert ausbreiten. Vorindustrielle, ländliche Lebensformen und damit verbundene Themen finden entsprechend der Konzentration auf die großstädtischen Wirtschafts- und Medienzentren kaum mehr Niederschlag in der Literatur. Die Stadt rückt in den Blickpunkt und die Erzählformen tendieren zur Einfachheit, zum Trivialen.⁹¹ Das zeigt Pellegrini in ihrer Dissertation anhand ausgesuchter Texte der 70er und 80er Jahre, die sie auf ästhe-

⁸⁸ Marin-Minguillon 1990: 22. Mit dieser Argumentation befindet er sich auf einer Linie mit Néstor García Canclini, dessen Thesen im folgenden Kapitel ausgeführt werden.

⁸⁹ Pellegrini 1993.

⁹⁰ Pellegrini 1994: 48-59.

⁹¹ Vgl. Daus 1983: 464-471.

tische Symptome der Postmoderne überprüft. Allerdings erschöpft sich die Analyse meist in Feststellungen, deren Tragweite nicht näher ausgeführt wird, und auch die theoretische Basis der Arbeit ist bestenfalls implizit erkennbar.

Aber Pellegrini zählt zu den wenigen brasilianischen Wissenschaftlern, die konkret versuchen, den Einfluss der Medien- oder Informationsgesellschaft auf die Literatur nachzuweisen und zum Forschungsgegenstand zu erheben. Dabei arbeitet sie nah am Text und belegt ihre Behauptungen mit Beispielen. So führt sie anhand Sérgio Sant'Annas *A senhorita Simpson*⁹² vor, wie Sprache und Erzählstil von filmtechnischen Erzählweisen geprägt sind. Angefangen bei schnellen, szenischen Erzählsequenzen über Rückblende, Zoom und parallel handelnde, übergangslos geschnittene Szenen bis hin zu inhaltlicher Thematisierung der Medien und Verlagswelt, ziehe er alle Register.⁹³ Sie sieht darin jedoch eine Vereinfachung der literarischen Sprache und eine kritikarme Anpassung an die herrschenden Verhältnisse:

Vazadas numa linguagem voluntariamente assimilável por um público já em grande parte formado pelos mecanismos de mercado, estruturadas segundo os esquemas fáceis dos best-sellers americanos, traduzidas em soluções e dicções massificadas, as novas narrativas não pretendem representar a vida (como faz o realismo), nem sequer interpretá-la (como queriam as vanguardas), mas simplesmente apresentá-la diretamente, como faz a televisão, que pretende mimetizar a dinâmica alucinatória das imagens e alimentar o circuito da mercadoria.⁹⁴

Es entstehe ein postmoderner Stil:

[...] sem singularidades pessoais, genérico e vago, fluido e desmontável, desde que tudo é repetição de antigas dicções ou apropriação de outras linguagens, como a do cinema e da TV, além da repetida banalização de seus efeitos.⁹⁵

Dieser Satz findet sich nicht nur als Abschlusssatz in ihrem Aufsatz, sondern auch in ihrer Dissertation im Anschluss an die Textanalyse von Sant'Annas *A senhorita Simpson*. Pellegrini unterschätzt ein wichtiges Moment in der Erzählstruktur von Texten. Die Imitation bestimmter Erzählstrategien kann mit ganz anderen Zielen eingesetzt

⁹² Sant'Anna 1989.

⁹³ Pellegrini 1993: 15-51.

⁹⁴ Pellegrini 1994: 54.

⁹⁵ Pellegrini 1994: 57.

werden als um der leichten Konsumierbarkeit willen. Die Analyse einiger Texte in Kapitel IV wird dies zeigen. Auch bei der Feststellung, die Texte wollten nicht, wie im Realismus, Leben repräsentieren, sondern es direkt zeigen, wie es durch das Medium Fernsehen geschehe, darf man nicht stehen bleiben. Denn erstens führt das Fernsehen nicht einfach Leben vor – diese Behauptung vereinfacht einen sehr komplexen Vorgang. Und zweitens ist fraglich, ob die Erzählstrategien der Texte jene der Bildmedien lediglich imitieren, oder ob Autoren nicht über die Nachahmung hinausgehen, die Erzählstrategien bewusst einsetzen, sie beispielsweise ironisieren.

Zudem ist zwischen den Texten zu unterscheiden und die jeweilige Einflussnahme der Fernsehwelt auf Inhalt, Stil und Erzähltechnik herauszuarbeiten – hier gibt es deutliche Unterschiede. Ein weiteres Problem liegt in der Pauschalisierung. Dass Autoren ihre Bücher nach bestimmten Schemata in der Hoffnung auf wirtschaftlichen Erfolg schreiben, steht außer Frage. Aber selbst literarisch weniger anspruchsvolle Texte können als Studienobjekte Aufschluss geben über die Welt, in der sie entstehen. Die Texte, die literarische Innovationen zu bieten haben, gilt es herauszufiltern. In dem Versuch, postmoderne Symptome in Texten auszumachen, um sie eben der Postmoderne zuordnen zu können, liegt die Gefahr, dass Eigenheiten der Texte übersehen oder unterbewertet werden. Diese Arbeit will deswegen kein postmodernes Kriterienraster an die Texte anlegen, sondern vielmehr die Texte auf die darin verarbeitete (Medien-) Wirklichkeit untersuchen.⁹⁶

⁹⁶ Im Zuge der Postmodernediskussion wird auch in Brasilien zunehmend in Einzelstudien die Literatur von Frauen oder Schwarzen „neu entdeckt“. In Nordamerika gehört das Studium der „Minoritäten-Literatur“ zum Universitätsalltag, und auch in Brasilien finden diese Ansätze Anklang. Dabei wird hier auch das Augenmerk auf die Indio-Kultur gerichtet. Diese Aufteilung der Forschung in verschiedene Gruppierungen entspricht dem Gedanken der Pluralität, der in den Stimmen der Minoritäten einen Kontrapunkt sieht zum dominanten Diskurs, der eurozentristisch-männlich-weiß geprägt ist. In der Erforschung dieser bislang unterdrückten oder nicht beachteten Stimmen wird der Anspruch auf alleinige Macht streitig gemacht und Gegenposition bezogen. Damit bewegt sich die brasilianische Forschung auf den gleichen Feldern wie die nordamerikanische oder europäische. Im Zentrum steht die Diskussion der Postmoderne und die sogenannte Frauenliteratur, beziehungsweise die Minoritätenliteratur. Eine spezifisch brasilianische Forschungsrichtung hat sich jedoch nicht entwickelt, auch die eben

d) Großstadtliteratur in der Kritik

In den letzten Jahren fehlt in Überblicken der brasilianischen Literatur selten der Hinweis auf die Großstadtliteratur, die sich seit den 60er Jahren etabliert.⁹⁷ Neben der Erklärung, die Pellegrini gibt, wird immer wieder die soziodemographische Entwicklung Brasiliens angeführt. So auch von Ano Ring, der das Erstarken der Stadtliteratur auf die Urbanisierung zurückführt und als weiteren Grund das politische Leben nennt, das sich in den Städten abspiele. Entsprechend halte mit dem politischen Roman die Stadt Einzug in die Literatur. So wird *Zero* als Stadtroman gelesen,⁹⁸ und auch die Erzählungen João Antônio und Rubem Fonseca – sowie seine Romane aus den 80er Jahren – zählen zu dieser Textsorte. Malcolm Silverman fasst unter Stadtliteratur die Romane Jorge Amados genauso wie die Marcos Reys und Sérgio Sant’Annas zusammen. Unter Heinz Willi Wittschiers „Abteilung: Stadt“, wie er das dritte Kapitel seines Buches zur brasilianischen Literatur des 20. Jahrhunderts überschreibt, fallen Autoren wie Oswald de Andrade für die 20er Jahre, für die 60er Jahre stehen das Tagebuch der Carolina Maria de Jesus, in dem sie ihr Leben in einer Favela São Paulos beschreibt, sowie Clarice Lispector mit *Maçã no escuro*. Weiter nennt er Guilherme Figueiredo⁹⁹ und Abdias José dos Santos für die 70er Jahre. Antônio Torres’ *Essa terra* wird von Ray-Güde Mertin wegen des darin geschilderten Stadt/Land-Konflikts zur Stadtliteratur gezählt; auch sie verweist auf Carolina Maria de Jesus sowie die großen Namen der brasilianischen Literatur Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Clarice Lispector und João Antônio. Darüber hinaus aber nennt sie Autorinnen wie Sonia Coutinho und Marilene Felinto und neuere Texte von Caio Fernando Abreu und

genannten Forschungsarbeiten sind für die vorliegende Arbeit nicht von Interesse, da sie in Bezug auf die hier dargelegte These keine Erkenntnisse bringen.

⁹⁷ S. auch Mertin in: Briesemeister u.a. 1994; Wittschier 1984; Silverman 1995; Engler 1988: 78-88; zur Entwicklung der urbanen Erzählung in Brasilien vgl. Xavier 1987; zur Entwicklung der lateinamerikanischen Stadtliteratur generell vgl. Martin 1989.

⁹⁸ Vgl. Spielmann 1994: 110 ff. Sie analysiert *Zero* als Stadtroman. Dabei setzt sie den Text in Bezug zu den Romanen der Moderne von Döblin, Dos Passos und Joyce und unternimmt den Versuch, ihn gegen das Konzept der Moderne abzugrenzen, die Unterschiede herauszuarbeiten.

⁹⁹ Dieser Autor findet in der anderen zitierten Sekundärliteratur keine Erwähnung, ebenso wenig wie Abdias José dos Santos.

Chico Buarque de Holanda.¹⁰⁰ In einem Aufsatz von 1996¹⁰¹ stellt sie zwei junge Autoren vor, Fernando Bonassi und Patrícia Melo, die mit ihren Großstadttexten für die 90er Jahre wichtig sind – so auch für die vorliegende Arbeit.

Ogleich also die Auflistungen sehr unterschiedlich sind, kristallisieren sich doch einige Repräsentanten der Stadtliteratur heraus. So stehen Jorge Amado für Salvador da Bahia, Marcos Rey und Ignácio de Loyola Brandão für São Paulo, João Antônio und Rubem Fonseca für Rio de Janeiro und Dalton Trevisan für Curitiba – und Clarice Lispector als urbane Autorin ohne konkrete Stadt als Bezugspunkt.

Bis zu den 60er Jahren spielte die Stadt in der brasilianischen Literatur eine untergeordnete Rolle. Dennoch gab es Autoren, vor allem im Modernismus, die sich bevorzugt Themen der Großstadt annahmen. Als erste städtische Autoren werden für das 19. Jahrhundert in der Regel Machado de Assis und Lima Barreto genannt, gefolgt von Mário de Andrade und Oswald de Andrade im Modernismus. Nach der Periode des Regionalismus der 30er Jahre taucht dann mit den eben genannten Autoren wieder verstärkt die Stadt in der Literatur auf. Man kann ihren Romanen nur schwerlich einheitliche Charakteristika zuordnen, denn Jorge Amado hat mit Loyola Brandão wenig gemein. So finden sich die Romane und Autoren in der Regel unter anderen Stichworten in der Literaturgeschichte. Dass sie aber vereinzelt immer wieder zu Stadtautoren gezählt werden, zeigt, dass es keine klar umrissene Gattungsdefinition gibt.¹⁰² Basis ist vielmehr der kleinste gemeinsame Nenner: Die Romane spielen in der Großstadt und thematisieren typische Lebensweisen und Probleme von Städtern.

Im Folgenden soll nun zunächst gezeigt werden, welche Erkenntnisse die Forschung bislang in Bezug auf die brasilianische Groß-

¹⁰⁰ Bei dieser Aufzählung kann aber davon ausgegangen werden, dass sich Mertin an den Texten orientierte, die auch ins Deutsche übersetzt wurden. Der Aufsatz wurde unter dem Aspekt der Rezeption brasilianischer Literatur in Deutschland verfasst.

¹⁰¹ Mertin 1996.

¹⁰² Silverman ist bei seiner Einordnung der brasilianischen Literatur seit '64 in verschiedene Kapitel - unter anderen „O romance de costumes urbanos“, „O romance jornalístico“ und „O romance da massificação“ - auch nicht um eine solche Definition bemüht. Vielmehr reiht er eine Romanbeschreibung an die nächste, ohne tieferliegende verbindende Merkmale herauszuarbeiten und erstellt somit ein Panorama der neueren Literatur.

stadtliteratur gewonnen hat und worauf der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt. Im Anschluss daran wird die internationale Forschung zur Stadtliteratur herangezogen, um zu erkennen, welche Wege bisher eingeschlagen wurden und ob es Ansätze gibt, die zur Betrachtung der neueren brasilianischen Großstadttex te dienen können. Es versteht sich von selbst, dass dieser Überblick nicht vollständig sein kann, sondern lediglich die verschiedenen Richtungen aufzuzeigen vermag.

Großstadtliteratur ist in Brasilien selbst kein prominenter Forschungsgegenstand, dennoch gibt es einzelne Studien, die an dieser Stelle Erwähnung finden müssen. Allen voran die Dissertation Elizabeth Lowes, die in den 70er Jahren entstand. Sie beschäftigte sich mit der Stadt in der brasilianischen Literatur¹⁰³ und zwar so umfassend und textnah, wie nach ihr niemand mehr. Dabei stellt sie *contos* in den Mittelpunkt ihrer Dissertation. Ihr Untersuchungsansatz lautet:

To study what the city does or how it functions in the novel as organizing principal for characters, situation, theme and style. Dominant in this relationship however is the writer himself.¹⁰⁴

Die Stadt wird zugleich als Mikrokosmos und als Metapher betrachtet, denn Lowe kommt es darauf an herauszufinden, wie der zeitgenössische Schriftsteller Brasiliens seine Großstadterfahrung in eine *artistic vision* umformt. Auch sie beschäftigt der Unterschied zwischen Literatur und Journalismus und sie kommt zu dem Schluß:

The artist organizes the physical fact of the city into a metaphor of the human condition. His ontological dimension gives cogency and purpose to his vision of citylife and distinguishes literature from reportage.¹⁰⁵

Sie untersucht brasilianische Literatur, angefangen im 19. Jahrhundert, auf ihren Bezug zur Stadt und unterscheidet dabei zwischen *heavenly* und *earthly city* als mythische Stadtbilder, die sich noch in zeitgenössischen Werken nachweisen lassen: Die Symbole *Tomb* und *Temple* repräsentieren die *earthly city* und die *heavenly city*. Pionier des Stadtsymbols ist ihrer Ansicht nach Dos Passos, der mit *Manhattan Transfer* seine Vision der modernen Hölle niederschreibt. Diesen beiden Achsen der *heavenly* und *earthly city* folgend nimmt sie eine Einteilung der Texte vor.

¹⁰³ Lowe 1977 und 1982.

¹⁰⁴ Lowe 1977: 4.

¹⁰⁵ Lowe 1977: 8.

Sie unterscheidet drei stilistische Kategorien: *romantic realism*, *lyrical novel* sowie *fantastic mode*. Dabei richtet sie ihr Hauptaugenmerk auf den Zusammenhang zwischen den eigenen sozialen Erfahrungen des Künstlers in der Stadt und den ästhetischen Techniken, die er in seinen literarischen Texten anwendet. Das Spektrum der untersuchten Texte ist breit gefächert. Ihrer Arbeit liegen jedoch in erster Linie *contos*¹⁰⁶ zugrunde, da sie die These vertritt, die literarische Form des *conto* sei am besten geeignet für die Darstellung von Großstadt. Dieser These ist jedoch angesichts der neueren brasilianischen Literatur entgegenzuhalten, dass Autoren auch sehr erfolgreich einen Mittelweg zwischen *conto* und komplexem Roman im Sinne von Volker Klotz beschreiten können. Lowe formuliert die Gegenthese zu Volker Klotz, der 1969 der Stadtliteraturforschung wichtige Impulse mit seiner Arbeit *Die erzählte Stadt*¹⁰⁷ geben konnte. Er betrachtet den Roman als ideales Medium, Stadt erzählbar zu machen und tritt den Nachweis an, dass „eine Affinität bestehe zwischen Stadt und Roman, zwischen einem außerpoetischen Gegenstand und einer poetischen Gattung“¹⁰⁸. Dies zeigt er unter anderem an Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Dos Passos' *Manhattan Transfer* und Romanen von Dickens, Hugo und Zola.

Mit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert beschäftigen sich auch die brasilianischen Literaturwissenschaftler zur Zeit noch stärker als mit der neueren Literatur. Im Blickpunkt stehen die Romane Machado de Assis' und Lima Barretos¹⁰⁹ oder Texte der brasilianischen Modernisten. Ausgegangen wird häufig von der Stadt selbst, also beispielsweise Rio de Janeiro oder São Paulo, dann werden die Autoren der Stadt und ihre Texte unter bestimmten Gesichtspunkten in ihrer Beziehung zur Stadt betrachtet. In diesem Zusammenhang lesenswert ist *Literatura e Sociedade 1*¹¹⁰, eine neue Literaturzeitschrift der Universität São Paulo, deren erste Ausgabe Stadtliteratur zum Thema hat. Darin stehen Aufsätze zu Joaquim Manuel de Macedo und José de Alencar, João do Rio, Clarice Lispector sowie Dalton Trevisan und

¹⁰⁶ Mit dem Begriff *contos* bezeichnet man in Brasilien Kurzgeschichten, die noch am ehesten mit der amerikanischen Gattung der *Short Stories* vergleichbar sind.

¹⁰⁷ Klotz 1969.

¹⁰⁸ Klotz 1969: 11.

¹⁰⁹ S. zum Beispiel „Uma cidade, dois autores“. In: Galvão 1998.

¹¹⁰ *Literatura e Sociedade*. São Paulo, 1996 Nr. 1.

Rubem Fonseca. Diese Auswahl zeigt eine gewisse Linie, die für die brasilianische Stadtliteratur immer wieder gezogen wird, wenngleich die Vertreter des *Modernismo* hier fehlen: im Grunde wird der bestehende Kanon bestätigt. Doch die Zeitschrift steht für das lebendige Interesse an der Stadtliteratur, das sich in der steigenden Zahl an Aufsätzen abbildet.

Zum Beispiel wurden im Rahmen des *Congresso ABRALIC* 1990 und 1994, wie aus den veröffentlichten Akten hervorgeht, einige Beiträge zum Thema Stadt geschrieben¹¹¹, unter anderen von Renato Cordeiro Gomes, von dem ebenfalls 1994 *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*¹¹² erschien. In seiner Dissertation setzt er Kapitel für Kapitel jeweils unterschiedliche Sichtweisen, Ansichten und Erfahrungen von der modernen Stadt – nicht nur der brasilianischen – zusammen, wobei sich durch den ersten Teil paradigmatisch Zitate aus Italo Calvins *Le città invisibili* ziehen. Anhand literarischer wie theoretischer Texte, aber auch durch Gemälde, die die Stadt thematisieren, will er die zugrundeliegenden „fios secretos e descontínuos do discurso da cidade“¹¹³ lesbar machen. Dabei spannt er ein Metaphernnetz, das er im zweiten Teil des Buches weiterknüpft, oder, wie er formuliert „que pode funcionar como um labirinto de ecos“.¹¹⁴

Der zweite Teil hat Rio de Janeiro zum Bezugspunkt und somit die Autoren der modernen Stadt: João do Rio, Marques Rebelo, Oswald de Andrade und Rubem Fonseca. Gomes' kaleidoskopische Herangehensweise an das Thema Stadt erschwert es, konkrete Thesen abzuleiten, die für die vorliegende Arbeit Erkenntnisse bringen könnten. Ein Gedanke jedoch ist festzuhalten, der sich aus dem Ansatz ergibt: Die Stadt als Utopie existiert nicht mehr, wohl aber ihre Erscheinungsformen, die allerdings den historischen, idealen Ursprung verdecken. Über die Literatur ist es möglich, sich der Stadt zu nähern, den Diskurs der Stadt zu entdecken. Dabei wird die konkrete Stadt immer überlagert von „Bildern“ der Stadt, wie sie bereits in der Vor-

¹¹¹ Vgl. z.B. Gomes 1991; Larsen 1991; Almeida, Maria Inês de 1991; Bueno 1991; Comitti 1991; Jaguaribe 1991; Carneiro 1995; Leão, Liana de Camargo 1995.

¹¹² Gomes 1994.

¹¹³ Gomes 1994: 16.

¹¹⁴ Dass sich Gomes einer postmodernen Herangehensweise und entsprechendem Vokabular bedient, ist offensichtlich.

stellung geprägt sind. Gomes befasst sich vorrangig mit Konzepten der klassischen Moderne, neuere Autoren – die Ausnahme ist Rubem Fonseca mit seiner Erzählung *A arte de andar nas ruas de Rio de Janeiro*¹¹⁵ – und neuere Konzeptionen der Stadtliteratur berücksichtigt er nicht. Damit reiht er sich ein in eine Forschungsrichtung, die sich unter dem Stichwort „Moderne“ in erster Linie mit Autoren wie Dos Passos, Döblin und Joyce beschäftigt und deren literarische Großstadtkonzepte analytisch erheilt.

Ein Vertreter dieser Forschungsrichtung ist Klaus R. Scherpe¹¹⁶, der in einem Aufsatz aus dem Jahr 1991¹¹⁷ zwei „Bewältigungsstrategien von Großstadtkomplexität“ im modernen Roman herausstellt:

1. Die mythisch aufgeladene metaphorische Rede über die Großstadt

2. Die Wahrnehmungsstrategien und -muster der Großstadt.¹¹⁸

Die erste umfasst das weite Feld der Großstadtmythen – von Babylon bis Troja – und Metaphern, die für große Städte gefunden werden: Moloch, Asphalttschungel, Großstadtsumpf. Wie Lowe erkennt er neben den apokalyptischen Großstadtbildern die positiven Gegenbilder. Scherpe meint zu den Großstadtmetaphern:

Ihre funktionale Leistung besteht darin, daß sie den an die unmittelbaren Großstadterfahrungen anknüpfenden, zumeist negativ besetzten Gefühlskomplex (Anonymität, Indifferenz, die Imagination der Großstadt als Gefängnis, Ghetto, die Phantasmagorie der Stadt als bedrohlicher und verschlingender Körper der Frau) ordnen und beherrschbar machen.¹¹⁹

Mit dem zweiten Punkt weist Scherpe auf die unterschiedlichen Strategien der Großstadt Wahrnehmung durch die Literatur hin. Im 18. Jahrhundert war es der distanznehmende Panoramablick beziehungsweise die Vogelperspektive auf die Stadt, der sie beherrschbar machte, im 19. Jahrhundert wird der Blick individualisiert und wie durch ein Fenster auf die Stadt gelenkt und begrenzt. Im 20. Jahrhundert übernehmen die Medien zunehmend die Funktion der Wahrnehmung in der Stadt, das heißt, sie überlagern die individuelle Wahrnehmung. So

¹¹⁵ In: Fonseca 21995.

¹¹⁶ Scherpe 1988.

¹¹⁷ Scherpe 1991: 80-87.

¹¹⁸ Scherpe 1991: 81.

¹¹⁹ Scherpe 1991: 82.

stellt Scherpe mit Bezug auf Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ fest:

Ist somit die prinzipielle Abhängigkeit der individuellen Wahrnehmung von ihrer technischen Herstellbarkeit, Funktionalisierung und Reproduzierbarkeit theoretisch festgeschrieben, so kann eine Bewältigung von Großstadtkomplexität nur noch in und mit technologischen Apparaten gedacht werden und nicht mehr gegen sie.¹²⁰

Scherpe schließt seinen Aufsatz mit Baudrillards postmoderner Theorie der Simulationsgesellschaft und mit Paul Virilio, der den Blick durch das Fenster auf die Stadt zum Schaufenster umformuliert und Städte visioniert, die nur noch aus Schaufenstern und abwesenden Fernsehzuschauern bestehen.¹²¹ Scherpe wertet diese Sichtweise der Stadt als Chance für eine Remythisierung des Großstadtphänomens, denn, so begründet er:

Wird die Großstadt Komplexität nicht mehr primär als ein ‚Zuviel‘ an Kommunikation, Information und Zirkulation begriffen, das es erzählerisch zu bewältigen gilt, sondern als die große Leere eines abstrakten Funktionsmechanismus, so kann die Stadt als leere Zeichenstätte durchaus wieder positiv besetzt werden.¹²²

Allerdings erntet er auch Kritik für die Gegenüberstellung von Moderne und Postmoderne, etwa durch Friedhelm Lach, der ihn wegen seines historisierenden Ansatzes in der Einführung zu der Aufsatzsammlung *Die Unwirklichkeit der Städte* angreift:

[...] um den kulturellen und gesellschaftlichen Wandel im Zeichen der Weltuntergangsdrohung und der neuen Technologien in den Blick zu bekommen, sucht nämlich die Kritik heute [...] nach der historischen Adresse, die den Gegensatz zwischen modern und postmodern erst plausibel machen soll. Statt nach der Unwirklichkeit suchen die Autoren nach möglichst anschaulichen Großstadtbildern, nach den Metropolen der Impressionisten, der Expressionisten, der mythisch-dynamischen Großstadt des Futurismus oder den von Geld, Technik und Modernität bestimmten Ort der Moderne. Sie schreiben über die Vergangenheit, um die Gegenwart zu behandeln.¹²³

Damit trifft Lach den Nerv der Problematik. Tatsächlich findet die wissenschaftliche Auseinandersetzung häufiger mit den großen Vertretern der Moderne statt als mit den Textzeugnissen der heutigen

¹²⁰ Scherpe 1991: 85.

¹²¹ S. Zitat S. 34 in dieser Arbeit.

¹²² Scherpe 1991: 86.

¹²³ Lach 1990: 162.

Großstadt. Beispiele dafür sind eine Aufsatzsammlung zur Stadt in der Literatur, die sich mit der „zweiten großen Phase des Bürgertums“ vom 18. Jahrhundert bis zu den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts beschäftigt¹²⁴ oder der Band *Die Großstadt als Text*¹²⁵, dessen Titel schon das Konzept der Moderne beinhaltet: die Großstadt, die sich in Texten mitteilt. Anders ausgerichtet ist die Zusammenstellung der Aufsätze in *Mythos Metropole*¹²⁶. Aus unterschiedlichen Perspektiven wird die Stadt erblickt: Architekten, Stadtplaner, Medienwissenschaftler und Soziologen beschreiben und analysieren die Großstadt am Ende des 20. Jahrhunderts.

Dieser interdisziplinäre Ansatz hat sich in der Beschäftigung mit dem Thema Stadt inzwischen durchgesetzt und erscheint sinnvoll. Bei aller Kritik an Scherpe verfolgt auch er diese Methode im oben erwähnten Band *Die Unwirklichkeit der Städte*. Auch wenn die Mehrzahl der Aufsätze um die Stadt der Moderne kreist, beschäftigt sich zumindest Heinz Ickstadt mit dem postmodernen amerikanischen Roman (Pynchon, DeLillo), weiß ihn allerdings mit der amerikanischen Moderne und mit Theodore Dreiser, dem Vorreiter der Stadtautoren, in Verbindung zu setzen.

Aus der Forschung über den Großstadtroman zur Zeit der beginnenden Industrialisierung und Verstädterung bis zum Futurismus lässt sich eine Entwicklungslinie ableiten, die bestimmten Zeitabschnitten jeweilige Paradigmen zuordnet. Wenn im 19. Jahrhundert die Großstadtliteratur noch dazu dienen konnte, ihren Lesern Orientierungshilfen zu schaffen, in Worte zu fassen, was sie täglich erlebten und dieser neuen Lebensform eine Begrifflichkeit zu verleihen – und damit Ideologien zu transportieren und manifestieren –, so bröckelte in den 20er Jahren mit Döblin, Dos Passos und Joyce das Bild von der „Einheit“ Stadt, die sich erzählen lässt. Die Stadt selbst äußert sich in „Texten“; verschiedene Diskurse weben den Text der Stadt.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts zeigt sich ein wiederum verändertes Bild der Großstadt. Ging es bislang noch um die Auseinandersetzung des Individuums mit der verwirrenden Realität der Stadt und die Wahrnehmung von Stadt durch ein (bereits in Auflösung befind-

¹²⁴ Vgl. Meckseper u.a. (Hrsg.) 1983.

¹²⁵ Smuda 1992; Prigge 1992.

¹²⁶ Fuchs u.a. (Hrsg.) 1995.

liches) Subjekt, schieben sich im heutigen Roman stärker denn je die Massenmedien zwischen das wahrnehmende Subjekt und die Stadt. Das großstädtische Bewusstsein stellt sich als ein durch die Medien strukturiertes dar.¹²⁷

Die lateinamerikanischen Länder bieten für die Erforschung von Großstadtliteratur Felder, die sich deutlich von europäischen oder nordamerikanischen unterscheiden. Städte wie Mexiko City, Buenos Aires und São Paulo bergen eine eigene Geschichte und Literatur, die individuelle Erkenntnismethoden erfordern. Forschungsansätze aus den USA und Europa zu übertragen, hilft nicht immer weiter. Ronald Daus beschäftigt sich mit diesem Thema und forscht über außereuropäische Städte, also auch lateinamerikanische. Er entwickelte einen Theorieansatz, der den internationalen Vergleich von Großstadtliteratur ermöglichen soll.¹²⁸ Doch auch er übergeht die neuere brasilianische Literatur. In einem Aufsatz von 1992¹²⁹ nimmt er die These des brasilianischen Schriftstellers Ivan Ângelo auf, den Brasilianern fehle ein Großstadtroman, der der Komplexität São Paulos gerecht würde. Er setzt Döblin und Dos Passos in Kontrast zu den brasilianischen Schriftstellern und stellt fest, dass die Brasilianer keinen vergleichbaren Roman hervorgebracht hätten.

Einzuwenden wäre hier, dass Daus, indem er sich auf Döblin und Dos Passos bezieht, von Schriftstellern spricht, die zu Beginn des Jahrhunderts geschrieben haben. Für sie ist das Bestreben charakteristisch, die Großstadt in einem komplexen Roman darzustellen, beziehungsweise die Großstadt als (literarisch) einendes Element zu begreifen. Heutige Autoren müssen ihre Städte jedoch zwangsläufig mit anderen Augen sehen als ihre Vorgänger. So hält Henry Thorau im gleichen Band den Thesen von Daus und Ivan Ângelo zu Recht entgegen, die Aufsplitterung der Großstadtliteratur in einzelne Perspektiven anstelle des großen Panoramas sei als adäquater Ausdruck der heutigen Großstadt zu werten.¹³⁰

¹²⁷ S. auch Fisher in: Scherpe 1988: 106-128. Er thematisiert in seinem Aufsatz unter anderem den Wandel in der Großstadtliteratur des 19. Jahrhunderts zur Literatur des 20. Jhds. Er stellt eine Verschiebung von der Außenperspektive auf die Stadt hin zur Innenperspektive im modernen Großstadtroman (Joyce, Dos Passos) fest, in der die Großstadt zum bewusstseinsstrukturierenden Element wird.

¹²⁸ Daus 1987: 17-57 sowie 1992 und 1995.

¹²⁹ Daus 1992: 97-102.

¹³⁰ Thorau in: Daus (Hrsg.), 1992: 103-106.

Aber es gibt neben der vergleichenden Forschung, die Daus betreibt, auch noch andere Ansätze, die im Hinblick auf die Wechselbeziehung zwischen Massenmedien und Großstadtliteratur hilfreicher sind. So erschien 1995 ein von der „Projektgruppe Neue Welt Stadt“ der Berliner Hochschulen herausgegebener Band über Großstadterfahrungen in Lateinamerika.¹³¹ Ein Aufsatz erörtert explizit das Thema Massenmedien und Literatur, wenn auch am Beispiel Argentiniens.¹³²

Ein theoretischer Text Néstor García Canclinis eröffnet die Aufsatzsammlung, auf den in Kapitel III dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Canclini setzt seine Kulturtheorie transdisziplinär an, das heißt, sie verläuft quer durch verschiedene Disziplinen. *Grenzgänge*, so der Titel der Publikation, ist interdisziplinär ausgerichtet, denn es werden Beiträge geliefert zu den Themen Literatur und Musik oder Architektur ebenso wie zum kolumbianischen Roman der 70er Jahre. Das breite Spektrum entspricht hier den vielen Perspektiven, auf die Thorau in seinem Aufsatz im positiven Sinne verwies und die sich nun in der Forschung zu einem facettenreichen Bild zusammensetzen, das noch am ehesten dem Thema Großstadt gerecht wird.

3. *Großstadttexte der 60er bis 90er Jahre*

Nachdem gezeigt werden konnte, wie sich zum einen die Kritik gegenüber der Großstadtliteratur verhält und zum anderen, unter welchen Aspekten die Literatur seit den 60er Jahren betrachtet wurde, ist es jetzt möglich, einen neuen Faden in die brasilianische Literaturgeschichte einzuziehen. Er soll Texte miteinander verbinden, die sowohl großstädtisch sind als auch die Massenmedien reflektieren, sei es in Thema oder Stil. Diesen Faden, dessen Anfang im Jahr 1964 anknüpft und das Ende am letzten berücksichtigten Text im Jahr 1996, muss man sich nicht straff gespannt vorstellen. Vielmehr schlängelt er sich durch das Gewebe der Literaturgeschichte. Sich diese geradlinig vorzustellen, ist ohnehin ein Fehler. Denn um den in Reihe erzählten Kanon herum gesellen sich viel mehr Texte, als die genannten, die

¹³¹ Projektgruppe Neue Welt Stadt. (Hrsg.) 1995.

¹³² Andermann in: Projektgruppe Neue Welt Stadt 1995: 211-230.

jeweils abweichend in Gattung und Qualität die Ideallinie des Literaturkanons umfließen. Um die Herausbildung der großstädtisch und massenmedial geprägten Literatur deutlich zu machen, ist es aber notwendig, auch die Seitenstränge des Kanons zu berücksichtigen. So werden im Folgenden die Texte vorgestellt, die – unabhängig davon, wie sie bislang von der Kritik berücksichtigt wurden – jene Verbindung von Großstadt (das heißt hier: Rio de Janeiro und São Paulo), Medien und Realität herstellen. Dabei wird zu sehen sein, dass die Auseinandersetzung in den 60er und auch noch 70er Jahren vorrangig durch zwei Aspekte geprägt ist. Der eine ist inhaltlich-thematisch, das heißt, hier spielen die Medien eine Rolle, indem beispielsweise die Handlung in der Medienwelt angesiedelt ist – Fernsehsender, Zeitungsredaktionen.

Der zweite Aspekt betrifft die Autoren selbst, die häufig zugleich Journalisten sind. Ihre journalistische Haltung drückt sich sowohl in der Erzählposition als auch im Stil aus. In den 80er Jahren ist eine Loslösung von bisherigen Konzepten zu erkennen, der Umgang mit den Medien wird kritischer, ironischer und entfernt sich von den herkömmlichen Erzählschemata der 70er Jahre, vor allem dem der *romances-reportagem*. Die politische Motivation und Aussage tritt zurück. Das vorläufige Ende des Fadens ist der *Reality-Text* der 90er Jahre. Ihn kennzeichnet ein subtiler Einfluss der Medien, der sich vor allem in der Form der Realitätskonstruktion im Text ausdrückt.

Mit Großstadtliteratur der 60er Jahre wird häufig vor allem die Literatur João Antônios assoziiert; 1963 erscheint von ihm *Malagueta, perus e bacanaço*. Typisch für Antônios erstes Buch und die folgenden, sind der deutliche Realitätsbezug und die Welt der *marginais*, die im Zentrum der Erzählungen steht. Die realistische Wirkung erzielt der Text durch Schauplätze, Straßen und Stadtviertel, die beim Namen genannt und wiedererkannt werden können. Das Leben spielt sich auf der Straße ab, in Bars, in der halbseidenen Unterwelt der Großstadt. João Antônio verdiente seinen Lebensunterhalt als Journalist, und die Sichtweise des Journalisten, auch der Stil, bestimmen seine Literatur. Er mischte sich unter die Menschen, über die er schrieb, integrierte *gíria*¹³³ in seine Texte, ließ die Charaktere sprechen, so wie er es auf

¹³³ Brasilianische Umgangssprache, Slang.

der Straße hörte. Theorie war nicht seine Sache.¹³⁴ Mit ihm taucht der Leser ein in das Großstadtleben der „Randständigen“ der Gesellschaft. Bis heute gilt João Antônio als einer der wichtigsten Großstadtautoren Brasiliens.

Im Jahr 1968 erscheint Ignácio de Loyola Brandão's *Bebel que a cidade cameu*. Hier kommt zum ersten Mal ganz deutlich das Dreiecksverhältnis Großstadt-Medien-Realität zum Tragen, das so wichtig für die brasilianische Literatur wird. Bebel, ein hübsches, aber armes Mädchen in São Paulo, träumt von einer Karriere als Fernsehstar. Bernardo, ein junger Reporter, malt sich einen beruflichen Erfolg in der Medienwelt aus. Dabei ist er frustriert vom Medienalltag in São Paulo. Er sieht in Bebel die Möglichkeit, sie zum Star zu machen und dabei selbst zu Ruhm zu kommen. Sein Freund Marcelo gibt sich seinem Wunschdenken von der Revolution hin. Großstadt, Medien und Realität der Diktatur – die drei Hauptfiguren liefern in ihrer Konstellation die aktuellen Themen¹³⁵ der 60er und 70er Jahre. Die Traumwelt der Medien steht der politischen Realität gegenüber.

Stilistisch gestaltet Loyola Brandão seinen Roman mit eingefügten Zeitungsmeldungen, die er den Kapiteln voranstellt. Diese Technik des Wirklichkeitsbezugs kommt ausführlicher zur Geltung in *Zero*. Dieser experimentelle Collageroman begründete Loyolas Bekanntheit als Autor über die Grenzen Brasiliens hinaus. Großstadt und Diktatur sind seine zentralen Themen, aber auch die Medienwelt, wie Flora Süssekind¹³⁶ dargelegt hat. Er zerstört den idealistischen Glauben an den Journalismus. Loyola selbst sagt zu der fragmentarischen Gestaltung des Textes in einem Artikel aus dem Jahre 1975:

Afinal a realidade é feita de fragmentos. Tudo que existe é a união desses fragmentos. A vida do paulista é assim, a soma de pedaços de conversas entreouvadas em elevadores, de gritos, de cartazes, de ruídos.¹³⁷

¹³⁴ In einem Interview im Journal da Tarde vom 18.7.1991 sagt er über die Deutschen: „A Alemanha até me enche o saco porque há seminários de três meses com um só conto meu. [...] E depois ainda me chamam pra falar a respeito.“

¹³⁵ Aktuelle Themen werden hier unterschieden von den brasilianischen „Dauerthemen“ wie Armut, Arbeitslosigkeit, Rassendiskriminierung, soziale Unterschiede, die als Leserhorizont (im Sinne von Wolfgang Iser. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 1976) als gedacht vorausgesetzt sind.

¹³⁶ S. S. 24 dieser Arbeit.

¹³⁷ Pinto 1975.

Die Absicht, ein realistisches Bild zu zeichnen, steht genauso hinter seinem Zukunftsszenario *Não verás país nenhum*, das 1981 erscheint. Darin imaginiert er São Paulo im nächsten Jahrtausend, will aber so den aktuellen Zustand des Landes beschreiben: „esse país não é uma metáfora do futuro, é o horror do presente.“¹³⁸

Wie bereits erwähnt, zählt auch Rubem Fonseca zu den bekannten Großstadtautoren. Er wird auch gerne als erster Kriminalautor Brasiliens bezeichnet. In seinen Erzählungen thematisiert er soziale Konflikte und Gewalt in Rio de Janeiro. Bereits in *O caso Morel* aus dem Jahre 1973 macht sich eine stilistische Anleihe an die Filmwelt bemerkbar: Wie in einem Drehbuch werden Charaktere und Schauplätze beschrieben, ein Großteil des Textes ist in Dialogform gehalten.¹³⁹ Foncescas Schreibweise erhält das Etikett *realismo feroz* für die unerbittliche Direktheit in der Beschreibung des Großstadtlebens. Verbrechen und Gewalt spielen darin eine führende Rolle.

Als einer der letzten Vertreter einer Literatur, die sich ganz konkret mit dem Idealbild des Journalisten in den 70er Jahren auseinandersetzt, kann hier Luíz Vilela angeführt werden, der sich in *O inferno é aqui mesmo* (1979) die Welt der Presse vornimmt. Er schildert die Erfahrungen eines idealistischen, jungen Journalisten, der nach São Paulo kommt, um in einer großen Tageszeitungsredaktion zu arbeiten. Er hat zwar Erfolg, wird aber in seiner Arbeit durch die Zensur behindert. Letztlich ist er enttäuscht von seinem Dasein als Journalist, was auch als Kritik an den Medien gewertet werden kann. Hier ist noch der direkte Bezug zur Zensur gegeben, der die Wahl des Journalisten zur Hauptfigur begründet. So kann der Text exemplarisch für die Verquickung von Großstadt stehen, Diktatur und Medien(-realität), wie sie in den 70er Jahren praktiziert wurde.¹⁴⁰

In den 80er Jahren – die *abertura* spiegelt sich schließlich auch in der Literatur – löst sich diese Verbindung auf, aber die Medien spielen weiter eine große Rolle in der Stadtliteratur. Allerdings unter veränderten Vorzeichen. Stärker als je zuvor rückt ihr Einfluss auf die Gesellschaft in den Blickpunkt, wie einige Beispiele zeigen.

¹³⁸ Sanches 1981.

¹³⁹ Patrícia Melo schrieb Mitte der 90er Jahre das Drehbuch zum Film.

¹⁴⁰ Auf die *romances-reportagem* wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da diese schon ausführlich weiter oben behandelt wurden.

In Sérgio Sant'Annas Roman *Amazona* (1986) verstrickt sich ein Fotoreporter, der für das Magazin mit dem bezeichnenden Namen *Flash* arbeitet, in einen Skandal um Nacktfotos einer Bankiersgattin, die er aufgenommen hat und die in der Zeitschrift *Flagrante* veröffentlicht werden. Das löst eine Intrigenlawine aus und er bezahlt mit seinem Leben dafür. Porträtiert werden Rios „bessere Gesellschaft“, politische Seilschaften und skrupellose Methoden der Medien.

Sehr ironisch erzählt Licínio Rios Neto in *A besta do Jardim Botânico* (1988) die Erlebnisse eines Journalisten, der für einen Präsidentschaftswahlkampf eingekauft wird, ohne zu merken, dass seine Auftraggeber außerirdische Wesen sind, die vom größten Medienunternehmen Brasiliens Besitz ergriffen haben und eine Invasion vorbereiten.¹⁴¹ Radionachrichten und Zeitungsmeldungen begleiten den Leser als 'Zeitzeugen' durch 100 Jahre São Paulo in Renato Modernells *Sonata da última cidade – o romance de São Paulo* (1988). Am Beispiel einer italienischen Einwandererfamilie wird die Geschichte der Stadt erzählt, und diesmal ist es eine Radio-Journalistin, die im letzten Teil des Buches die Hauptfigur zur Erkenntnis der Wahrheit führen will.

Marcelo Rubens Paiva lässt in seinem phantastischen Roman *Blecaute* (1986) die Protagonistin im völlig verlassenen São Paulo täglich eine Rundfunksendung moderieren, obgleich keine Zuhörer mehr vorhanden sind. Der Radiosender ist ein zentraler Bestandteil der Stadt – auch wenn niemand mehr in ihr lebt.

Für Marcos Reynolds São Paulo-Romane der 80er Jahre wie beispielsweise *Malditos Paulistas* (1980), *Ópera de sabão* (1985) und *Esta noite ou nunca* (1985) gilt, was Helena Simões Borelli bemerkt:

Os textos de Marcos Rey são coloquiais, ágeis, rápidos, secos, entrecortados. Inúmeras vezes o leitor [...] tem a impressão de estar lendo roteiro de filme ou *script* de telenovela, ou olhando para *out-door* publicitário, ou ouvindo narração radiofônica, ou mesmo assistindo a videoclipe ou a filme no escurinho do cinema.¹⁴²

Die früheren Texte Reynolds, geschrieben Anfang der 60er Jahre, seien im Vergleich dazu stilistisch anders: längere Sätze, umfangreichere Kapitel, detailliertere Beschreibungen von Personen und Szenen, lineare

¹⁴¹ Der Autor war lange Zeit Fernsehjournalist bei zwei großen Sendern, anschließend Redakteur im *Jornal do Brasil*.

¹⁴² Borelli 1996: 164.

Handlungsentwicklung. Rey leugnet den Einfluss der Medien und des Journalismus auf seinen Stil nicht. Vielmehr setzt er die Effekte bewusst ein. So lautet die Überschrift einer Kritik zu seinem Buch *Esta noite ou nunca* „São Paulo, como num filme“¹⁴³.

Die Texte der 90er Jahre eröffnet an dieser Stelle Caio Fernando Abreu *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B* (1990). In einem Interview sagt Abreu, er sehe den Schriftsteller als Fotografen seiner Zeit.¹⁴⁴ Entsprechend greift er aktuelle Themen auf. Vordergründig geht es in *Dulce Veiga* um die Medienwelt selbst, die zum Gegenstand der Erzählung wird: Ein Verleger schickt seinen Reporter auf die Suche nach einer ehemals berühmten Sängerin, die Jahre zuvor unter mysteriösen Umständen spurlos verschwunden ist. Er durchkreuzt für seine Recherchen ganz São Paulo und findet alles, was die Megastadt zu bieten hat, nur nicht seine „heiße Story“, die sich letztlich als recht harmlos entpuppt. Vordergründig ist es die Figur des Journalisten auf der Suche nach Wahrheit, untergründig aber spinnt sich ein interessantes Geflecht aus Realität und Absurdität, aus Realistischem und Phantastischem. Letzteres wird von Rezensenten häufig als Phantasie gewertet, als Gegenpol zur Realität, aber auch als alternative Annäherung an die Realität.¹⁴⁵

Interessant ist, wie im Text sprachlich Realitätsebenen konstruiert werden und wie die Realität der Massenmedien dazu beiträgt. Das wird in Kapitel IV an diesem Text noch zu zeigen sein, wie bei Texten der 90er Jahre: Sérgio Sant’Anna: *O monstro: três histórias de amor* (1994), Patrícia Melo: *O matador* (1996) und *Acqua toffana* (1994), Fernando Bonassi: *Um céu de estrelas* (1991) und *100 histórias colhidas na rua* (1996). In diese Großstadttex te greifen die Medien sehr subtil ein, indem die narrativen Strategien der Texte die realitätskonstruierenden Methoden der elektronischen Massenmedien imitieren. Das Ergebnis ist ein Realitätseffekt der Texte, der nichts mehr gemein hat mit dem literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts oder dem Neorealismus eines Ernest Hemingways. Sie sollen hier – in Anlehnung an *Reality-TV* – als *Reality-Texte* bezeichnet werden. So ist es kennzeichnend, dass Beschreibungen der physischen Stadt – Plätze,

¹⁴³ Brait 1985.

¹⁴⁴ Abreu, Kil 1996.

¹⁴⁵ Barros 1990.

Straßen, Häuser – kaum mehr Erzählraum einnehmen, die Literatur dennoch eindeutig großstädtisch und realitätsnah ist. Um heraus zu finden, warum das so ist, bedarf es der Klärung dreier Fragen:

- Welche Bedeutung haben die Massenmedien in Brasilien beziehungsweise Lateinamerika?
- Was heißt „Realität“ im Zeitalter der Massenmedien am Ende des 20. Jahrhunderts?
- In welcher Beziehung stehen Großstadt und Medien zueinander?

III. Theorie

1. Medienalltag in Brasilien

In einem Land, in dem mehr Haushalte (20 Millionen) über Fernsehen als über Kühlschrank oder Herd verfügen, übt dieses Medium mit seiner Mischung aus Information und Unterhaltung das aus, was man als „Macht über Herz und Kopf“ bezeichnen könnte.¹⁴⁶

Das Fernsehen erreicht in Brasilien mehr als 90 Prozent aller brasilianischen Haushalte.¹⁴⁷ In ländlichen Regionen ermöglichen an zentraler Stelle aufgestellte Geräte das Fernsehen dem ganzen Dorf. So sehen die Indios im Amazonasgebiet in ihren Floßhäusern dieselben Tele-novelas wie die gehobene Mittelschicht in São Paulos Wolkenkratzen. Dagegen gibt es praktisch keine landesweit verbreitete Tageszeitung, auch Radiosender sind regional organisiert. Jürgen Wilke folgert daraus in seiner Betrachtung der brasilianischen Medienlandschaft:

„Allein das Fernsehen erreicht die Bevölkerung landesweit, nur seine Programme können in den verschiedenen Landesteilen zugleich empfangen werden. Infolgedessen wird dem Fernsehen entscheidende Bedeutung für die politische und kulturelle Integration Brasiliens zugemessen. Und dies nicht nur, weil das Fernsehen die regionalen Distanzen überwindet, sondern auch, weil es durch seine große Reichweite ethnische und soziale Unterschiede übergreift. In der heterogenen brasilianischen Gesellschaft vermag vor allem das Fernsehen einen gemeinsamen Vorrat politischer Kenntnisse und kultureller Erfahrungen zu liefern.“¹⁴⁸

Die Militärs hätten, so Wilke, die Bedeutung des Fernsehens für die Schaffung einer nationalen Identität frühzeitig erkannt. Sie förderten in den 60er Jahren die technische Entwicklung der Medien, wovon Roberto Marinho, der damals wie heute eine Zeitung und einen Radiosender besaß, mit seiner Fernsehstation Rede Globo stark profitierte: Rede Globo ist heute der viertgrößte Fernsehsender der Welt; auf ihn entfallen jährlich 70 Prozent der 2 Milliarden US \$ Fernsehwerbbeeinnahmen Brasiliens.¹⁴⁹ Entsprechend groß ist seine Macht. Als Fernando Collor de Melo 1989 zum Präsident Brasiliens

¹⁴⁶ Michahelles/Leite in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1994: 571

¹⁴⁷ Vgl. Wilke 1992: 129f. Wilke schildert in einem Kapitel die Entstehungsgeschichte der Massenmedien in Brasilien.

¹⁴⁸ Wilke 1992: 118.

¹⁴⁹ Vgl. Michahelles/Leite in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1994: 571.

gewählt wurde, hieß es, er habe seinen Wahlsieg Rede Globo zu verdanken.¹⁵⁰

Das Fernsehen erreicht mehr Menschen als die Printmedien, denn diesen steht die hohe Analphabetenquote im Weg, die nach offiziellen Erhebungen um die 30 Prozent liegt.¹⁵¹ Zudem ist die Distribution einer überregionalen Tageszeitung in einem Land riesigen Ausmaßes und mit verkehrstechnisch schlechter Infrastruktur schier unmöglich. Erst jetzt, da die dezentrale Drucklegung per Datenfernübertragung technisch realisierbar ist, könnte sich an dieser Situation etwas ändern. Doch den Siegeszug der Bildmedien wird auch ein solcher Fortschritt nicht aufhalten können.

Bildmedien sind nicht nur in Brasilien die Medien der Zukunft. Bilder vermitteln Informationen schnell und einprägsam; sie sind leicht zugänglich. Dieser Eigenart verdankt das Fernsehen zum einen die große Zuschauerschar – zum anderen viele Kritiker, die im Fernsehen das Medium zur Verdummung der Menschheit sehen.

Wer die Medien steuert, hat die Macht zur Manipulation der Massen. Auch brasilianische Intellektuelle verfechten diese These seit den 60er Jahren bis zum heutigen Tag. Sie basiert auf den Schriften von Adorno und Horkheimer.¹⁵² Dass deren Standpunkt jedoch angesichts der rasanten technologischen Entwicklung längst überholt und nur noch historisch relevant ist, wird oft vernachlässigt. Schließlich beziehen sich Adorno und Horkheimer in dem bedeutsamen Kapitel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ in *Dialektik der*

¹⁵⁰ Vgl. dazu Rubim/Azevedo 1998: 189-216. Dieser Aufsatz erstellt einen Überblick über die wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Medien und Politik seit den 70er Jahren. Ein Abschnitt widmet sich den Arbeiten zu den Präsidentschaftswahlen 1989, die eine Publikationslawine auslösten. Wie die Medien Politik beeinflussen oder sogar machen, dieses Thema fand auch in der brasilianischen Literatur seinen Niederschlag in *A besta do Jardim Botânico* von Licínio Rios Neto in 1988, inspiriert durch den zu dieser Zeit laufenden Präsidentschaftswahlkampf.

¹⁵¹ Vgl. Schrader in: Briesemeister u.a. (Hrsg.) 1994: 388. Wie Schrader treffend anmerkt, sagt diese Zahl nichts über die Qualität der Schreib- und Lesekenntnisse aus.

¹⁵² Zur Adorno/Horkheimer-Rezeption in Brasilien s. Coutinho 1990: 185-198. In dem Kapitel „Dois momentos brasileiros da escola de Frankfurt“ zeichnet er die Etappen der Rezeption der Frankfurter Schule in Brasilien nach. Er zeigt auf, welchen Einfluss ihre Thesen auf brasilianische Intellektuelle hatten und haben und äußert nicht zuletzt Zweifel an der Übertragbarkeit der Thesen auf brasilianische Verhältnisse.

*Aufklärung*¹⁵³ auf die Medien Radio und vor allem den Film. Fernsehen im heutigen Sinne konnte ihnen 1947 noch kein Begriff sein, obgleich die Entwicklung in den USA weiter fortgeschritten war, als in anderen Ländern. Auch die Computertechnologie lag noch in ferner Zukunft. Doch diese Medien sind es, die heute den Alltag und die Vermittlung von Wirklichkeit bestimmen.

Wenn Horkheimer und Adorno die Vereinheitlichung von Gedanken und Einstellungen durch die Macht der Massenmedien befürchten, so ist ihnen heute die Vielfalt an Programmen, Sendern etc. entgegenzuhalten. Dennoch ist zu fragen, ob allein die Anzahl der einzelnen Medien oder Sendungen inhaltliche Reichhaltigkeit bedeutet. Oder ob nicht mehr als in den Botschaften, in deren Methode der Vermittlung die eigentliche Vereinheitlichung und Gleichschaltung liegt. Auf genau dieses Problem wird im folgenden eingegangen. Unbestreitbar ist, dass Adorno und Horkheimer einen zentralen Punkt der Debatte um die Medien aufgegriffen haben: die Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktion:

Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden... Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren.¹⁵⁴

Problematisch ist jedoch, dass sie dem Zuschauer keine eigene Urteilsfähigkeit zubilligen, sondern ihn als ein den Medien ausgeliefertes Opfer darstellen. Ihrer These zufolge kontrollieren, manipulieren und dirigieren die machtvollen Medien eine unmündige Masse. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, die Propagandamaschinerie der Nazis in lebendiger Erinnerung, mag eine solche Sichtweise zutreffend oder naheliegend gewesen sein, fünfzig Jahre später hat sich jedoch die Medienlandschaft radikal verändert. Kritik an den beiden Repräsentanten der Frankfurter Schule und ihrer Rezeption in

¹⁵³ Horkheimer/Adorno 1969.

¹⁵⁴ Horkheimer/Adorno 1969: 113.

Brasilien übt der brasilianische Kultur- und Gesellschaftswissenschaftler Juremir Machado da Silva in seiner 1996 erschienenen Arbeit *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira*.¹⁵⁵ Damit seine Anmerkungen zur Frankfurter Schule im dazugehörigen Rahmen erscheinen und nicht aus dem Zusammenhang gerissen, ist eine Erläuterung seiner Grundthese nötig. Sie besagt, dass das Bild der Brasilianer von ihrem Land als einem Land der Zukunft ausgedient habe, und dass der *futurismo* dem *presenteísmo* gewichen sei:

A hipótese fundamental deste livro é a seguinte: a representação „O Brasil país do futuro“ compreendia um saber-viver, um *modus vivendi* e uma maneira de ser no cotidiano que definia o comportamento, as ideologias e as práticas privadas e públicas. A ruptura estabelecida durante os anos 80, quando da implantação da democracia pós-regime ditatorial de 1964, alterou a dinâmica social na totalidade. O Brasil passou do *futurismo* ao *presenteísmo* e rompeu com imagens sagradas. As utopias holistas e o individualismo, opositores seculares, cederam terreno ao *tribalismo*. A solidariedade global converteu-se em *cultura do sentimento*, éticas particulares para grupos singulares.¹⁵⁶

Da Silva setzt sich mit seiner Arbeit das Ziel, die Indikatoren für diese Umbruchsituation – des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne – aus dem gesellschaftlichen Leben abzulesen. Er stellt verschiedene Elemente fest: Zum einen den *tribalismo* der Jugendlichen, die sich in verschiedene Gruppierungen aufteilen. Ein großes Segment bilden die religiösen Gruppierungen quer durch alle Altersgruppen. Ein weiteres Element sind die Massenmedien. Hier interessiert sich da Silva vor allem für die Telenovelas und die Nachrichtensendungen. Während die Intellektuellen des Landes die Telenovelas als minderwertige Produktionen angreifen – die noch dazu die Literatur verdrängen –, spricht da Silva ihnen eine wichtige Rolle in der Gesellschaft zu. Er behauptet, dass sich die Realität Brasiliens viel stärker in den Telenovelas wiederfinde als in dem eigentlichen Forum dafür, den Nachrichtensendungen:

Pode-se presumir que a ficção das telenovelas fala do real enquanto que os telejornais ficionam o real, embora os intelectuais, escravos dos modelos convencionais, não o compreendam e gastem munição contra o irrealismo das telenovelas e a eterna conspiração dos telejornais.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Silva 1996.

¹⁵⁶ Silva 1996: 17.

¹⁵⁷ Silva 1996: 23.

Da Silva widmet ein ganzes Kapitel dem Thema *Ficção e realismo na televisão brasileira*¹⁵⁸. Von hier kann nun der Bogen zu Adorno und Horkheimer geschlagen werden. Sie bestimmen noch heute die Mediendiskussion in Brasilien. Da Silva unternimmt eine kritische Revision ihrer Thesen unter Berücksichtigung der brasilianischen Realität und widerlegt sie. Die Linksintellektuellen, so da Silva, messen den brasilianischen Fernsehsendern, allen voran Rede Globo, große Bedeutung bei. Globo sei verantwortlich für die Homogenisierung der Kultur. Und nicht nur das, Globo habe – wie erwähnt – Collor de Mello zur Präsidentschaft verholfen. Da Silva lässt gelten, dass das Fernsehen meinungsbildend sei, doch Entscheidungen treffe es nicht. Das zeigten die 31 Millionen Stimmen für Lula, den Gegenkandidaten der PT (Partido dos Trabalhadores). Von Homogenisierung könne angesichts der Aufsplitterung der Gesellschaft in viele verschiedene Gruppierungen nicht die Rede sein.

Er bemängelt weiter, dass die Kritik am System der Massenmedien die Rezeptionstheorie völlig ignoriere und sich nur auf das Sendermodell konzentriere. Diese Sichtweise schließe aus, dass auch die Empfänger einen kritischen Umgang mit dem pflegten, was gesendet wird. Da Silva hält verschiedene Beispiele aus dem brasilianischen Alltag dagegen und belegt, dass die Telenovelas eine durchaus mündige Zuschauerschaft haben. So nimmt das Fernsehpublikum erheblichen Einfluss auf den Verlauf der Novelas. Die Autoren lassen Charaktere sterben oder bauen deren Rolle aus, je nachdem, wie hoch oder niedrig sie in der Gunst des Publikums stehen. Brasilianer schauen täglich ihre Telenovelas, nehmen sie aber nicht unbedingt ernst. Zu diesem Schluss kommen Studien, die die Rezeption von Telenovelas zum Thema hatten.¹⁵⁹

Auch die Passivität, die Horkheimer und Adorno und in ihrer Folge heutige Medienkritiker dem Publikum zuschreiben, will da Silva nicht gelten lassen. Was sei passiv an einer Gruppe „Favelabewohner“, fragt er provozierend, die sich – während daheim die Telenovelas laufen – zusammentun, um an einem Strand in Rio de Janeiro die Badegäste auszurauben?¹⁶⁰ Da Silva schlussfolgert, dass Telenovelas

¹⁵⁸ Silva 1996: 162-181.

¹⁵⁹ Vgl. Silva 1996: 331, Anmerkung 232.

¹⁶⁰ Vgl. Silva 1996: 169.

nicht als Anleitung zur Nachahmung verstanden werden. Vielmehr leisteten einige letztlich mehr Aufklärung über wichtige Themen, als die Nachrichtensendungen.

Dass die Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktion eine erhebliche Rolle in der Medienwelt spielt, bestreitet er jedoch nicht, im Gegenteil. Er schildert den Fall Pádúa, der in Brasilien für großes Aufsehen sorgte. Der Schauspieler Guilherme de Pádúa ermordete 1993 seine Telenovela-Geliebte, die 22-jährige Daniella Perez, deren Mutter Glória¹⁶¹ das Drehbuch zur Serie schrieb. 1996 kam es zum Prozess, Pádúa wurde zu 19 Jahren Haft verurteilt.¹⁶² Motive sowie Tathergang konnten nie eindeutig geklärt werden; dafür brach in Brasilien eine Diskussion um die Vermischung von Fiktion und Fakten in den Medien aus. Pádúa selbst habe Fiktion und Wirklichkeit vermischt und seine Partnerin getötet, weil er sich zu stark mit seiner Rolle identifiziert habe.¹⁶³ Wie zum Beweis ließ sich die Berichterstattung über den Fall von den Telenovelas kaum mehr unterscheiden.

Zwischen Realität und Fiktion verläuft in den brasilianischen Medien keine deutlich erkennbare Grenze mehr. Fernsehsendungen wie *Aqui Agora* (SBT)¹⁶⁴ oder *Na Rota do Crime* (Bandeirantes) sind gute Beispiele dafür. Täglich gehen sie über den Sender und verfolgen in ausgefeilter Reality-TV-Technik aktuelle Unglücksfälle oder Straftaten in der Stadt. Sei es eine Entführung, ein Aufstand im Gefängnis oder ein blutiger Autounfall. Am beliebtesten jedoch sind Morde oder Live-Interviews mit Entführern. Kriminelle nutzen inzwischen ganz bewusst die Sensationsgier der Reporter für ihre Zwecke. Der Bericht wird in Fortsetzung während einer Sendung gezeigt, ähnlich der Telenovela-Struktur, die parallel mehrere Handlungsstränge verfolgt. Etwa alle fünfzehn Minuten schaltet die Regie zum Ort des Geschehens; der Aufbau der Berichterstattung verläuft in einer dramatischen Kurve.

¹⁶¹ Im Internet gab es eine Chat-Group, in der Glória Perez persönlich Fragen beantwortete, wie zum Beispiel, ob sie die Todesstrafe befürworte, ob sie Pádúas Strafe für angemessen halte und ob sie an ein Leben nach dem Tod glaube.

¹⁶² Leite/Paixão 1997: 88-92.

¹⁶³ Den Schriftsteller Sérgio Sant'Anna inspirierte das Geschehen zu seinem Text *O monstro*. Hierin schildert ein Philosophieprofessor einem Reporter den Mord, den er an einer jungen blinden Frau begangen hat. Der ganze Text ist in Interviewform gehalten. Die Analyse dazu folgt im nächsten Kapitel.

¹⁶⁴ Die Sendung lief über Jahre sehr erfolgreich, wurde jedoch inzwischen abgesetzt.

Da Silva sieht die Vermischung zwischen Fakt und Fiktion, oder wie er sagt, „Telejornalismo e Telenovela“, auch darin, dass für die Telenovelas immer wieder aktuelle Themen herangezogen werden, zum Beispiel künstliche Befruchtung, Organspende oder Landbesetzung. Diese Einschätzung teilt er mit Maria Rita Kehl, die schon Ende der 70er Jahre feststellt:

„Realismo“, „realidade brasileira“, „vida real“ passam a ser nessa década as grandes bandeiras dos autores e diretores de telenovelas que encontram na imitação das aparências da realidade empírica um elemento de sucesso, favorecendo ainda mais a identificação emocional dos espectadores com a problemática vivida e sofrida pelos personagens principais. Fala-se em „doses de realismo“, „nível de realidade“, „graus de aproximação com o real“ como se, num passe de contabilidade, a *realidade* para a televisão funcionasse como um tempero, um superaditivo a ser acrescentado em doses maiores ou menores à obra [...].¹⁶⁵

In den 70er Jahren, so beobachtet Kehl, erlangt die Telenovela Ansehen als ernst zu nehmendes Genre. Die täglich gezeigten Episoden griffen Themen aus dem brasilianischen Alltag auf, die, je nach Senderplatz, andere Zuschauerzielgruppen ansprachen. Die Telenovelas selbst würden wiederum Bestandteil des brasilianischen Alltags.

Diese Einschätzung wurde vor kurzem wissenschaftlich untermauert. Das Nachrichtenmagazin *Veja*¹⁶⁶ veröffentlichte im Februar 1997 einen Artikel darüber, wie sich die 20 Uhr-Telenovelas in das wirkliche Leben einmischen.¹⁶⁷ An einer Zeitleiste wurde markiert, wann welche Themen aktuell geschahen und wann Drehbuchautoren sie für eine Telenovela bearbeiteten. Die Angaben stützen sich auf das laut *Veja* größte Forschungsprojekt zu Telenovelas, das bisher durchgeführt wurde. Mit einem Etat von 1,2 Millionen Dollar ausgestattet, beteiligten sich daran unter der Koordination des Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap) vier brasilianische Universitäten und sechsundzwanzig Wissenschaftler (zwei davon US-Amerikaner). Drei Ergebnisse der Studie belegen, was schon vermutet wurde. Erstens lassen sich die Zuschauer – in der Regel die ganze Familie – von den in den Telenovelas vorgeführten Kleidern und Konsumgütern tatsächlich in ihrem Kaufverhalten beeinflussen. Zweitens diskutieren

¹⁶⁵ Kehl 1979-1980: 52.

¹⁶⁶ *Veja* lehnt sich konzeptionell an die Nachrichtenmagazine *Time* und *Newsweek* an und erschien erstmals 1968.

¹⁶⁷ Lima/Sanches 1997: 51-56.

sie die Themen der Novela, die so Eingang in die Alltagsgespräche finden. Das bedeutet allerdings nicht, dass Verhaltensweisen kopiert oder Lösungen fraglos akzeptiert werden. Drittens entspricht die vorgeführte Welt nach Sozialstruktur und Schicht nicht der der Zuschauer. Vielmehr repräsentiert sie den Alltag der Bewohner der besseren Wohnviertel Rio de Janeiros in der Zona Sul, selbst wenn die Handlung – so *Veja* – auf einer Fazenda spielt. Werte der gehobenen städtischen Mittelschicht bilden also den Horizont, an dem sich Favelabewohner ebenso wie Amazonas-Indios orientieren.

Die Nähe zwischen Telenovela und „Nachrichtensendung“ ist neben der Themenwahl in der Emotionalisierung begründet. Fakten werden fikionalisiert und mit Emotionen aufgeladen. Auch die „normalen“ Nachrichtensendungen (*Jornal Nacional*) bedienen sich dieser dramaturgischen Elemente, wenn auch in geringerem Maße. Ereignisse werden auf menschliche Einzelschicksale reduziert, um bei den Zuschauern die Identifikation mit den Betroffenen zu erleichtern und Gefühle zu wecken. Ganz besonders natürlich bei Katastrophen, wie beispielsweise dem Flugzeugabsturz im Oktober 1996 über São Paulo.

Die Titelseite der *Veja*¹⁶⁸ setzte sich aus Privatfotos einiger Unglückstopfer zusammen. In der Zeitschrift befand sich ein *Centerfold*: ausklappbare Seiten aus stärkerem Papier, auf denen die Unglücksstelle abgebildet war. Ein Foto zeigte den Abtransport eines Verletzten auf einer Bahre, das Gesicht völlig zerstört, ein anderes ließ einen blutigen Arm unter einem schwarzen Plastiksack erkennen. Im Text wurden alle möglichen Spekulationen zu Verlauf und Ursache des Unglücks geschildert, das hundert Todesopfer forderte. Zehn weitere Seiten offenbarten die Lebensläufe einiger Opfer mit Bildern aus glücklichen Tagen. Alle fünfundzwanzig Seiten umrahmte ein schwarzer „Trauerrand“.

Eine Begründung für die melodramatische Gestaltung der Fernsehprogramme, die Emotionalisierung der Berichterstattung, könnte darin liegen, dass das Melodram als typisch lateinamerikanisches Genre der Volkskultur in die Massenmedien eingegangen ist. Der Kultur- und Kommunikationswissenschaftler Jesús Martín-Barbero beschäftigt sich mit diesem Phänomen und konstatiert:

¹⁶⁸ Bernardes/Menconi 1996: 26-49.

Como si en él [el melodrama] se hallara el modo de expresión más abierto al modo de vivir y sentir de nuestras gentes. Por eso más allá de tantas críticas y de tantas lecturas ideológicas, y también de las modas y los revivales para intelectuales, el melodrama sigue constituyendo un terreno precioso para estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos. Porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos - machistas, fatalistas, supersticiosos - y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja ese melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica [sic!] ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario. ¿De qué veta se trata? De aquella en que se hace visible la matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa.¹⁶⁹

Martín-Barbero analysiert die lateinamerikanischen Medien und ihre geschichtliche Entstehung vor dem Hintergrund der *cultura popular*. Ein wichtiger Grundstein für die weitere Entwicklung der Massenmedien war die Verbreitung des Radios und die Akzeptanz, die das neue Medium in der Bevölkerung fand. Martín-Barbero bezieht sich auf eine Studie aus Chile, die „...esa investigación tematiza explícitamente la especial capacidad de la radio para *mediar lo popular* tanto técnica como discursivamente.“¹⁷⁰ Die Programme dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern gäben echte Orientierungshilfen für Neuzugezogene in den Städten. Sie waren zugänglich ohne besondere Schulbildung, denn im Radio wurde die Sprache des Volkes gesprochen. Später geschah im Fernsehen Ähnliches und es ist kein Zufall, dass im lateinamerikanischen Fernsehen das gesprochene Wort ebenso wichtig ist wie das Bild, wenn nicht wichtiger. Diesen Vorrang der Sprache habe man, so Martín-Barbero, immer auf die Rückständigkeit der Fernsehanstalten zurückgeführt, von der heute jedoch keine Rede mehr sein könne:

Pero hoy, cuando el desarrollo técnico y expresivo de la televisión en no pocos de nuestros países hace imposible esa explicación empezamos a sospechar que la predominancia de lo verbal en la televisión se inscribe en la necesidad de supeditar la lógica visual a la lógica del contacto, puesto que es ella la que articula el discurso televisivo sobre el eje de la relación corta y la preeminencia de la palabra en unas culturas fuertemente orales.¹⁷¹

¹⁶⁹ Martín-Barbero 1987: 243.

¹⁷⁰ Martín-Barbero 1987: 253.

¹⁷¹ Martín-Barbero 1987: 235.

Die direkte Ansprache des Zuschauers durch den Moderator einer Sendung, sei es ein Showmaster oder Nachrichtensprecher, ist aus deutscher Sicht übertrieben, in Lateinamerika aber absolut normal. Ein prägnantes Beispiel, sowohl für Radio als auch Fernsehen, ist Gil Gomes, auf den schon im vorangegangenen Kapitel hingewiesen wurde.¹⁷² Er präsentierte jahrelang Kriminalfälle, zunächst im Radio, dann in der Fernsehsendung *Aqui Agora*. Berühmt wurde er für seine melodramatische Redekunst. Als erzähle er ein Märchen, schildert er in unnachahmlicher Rhetorik und Stimmmodulation, wie „die einzige Tochter hinterrücks die kranke Mutter erstach“ oder ähnliche grausame, absurde Verbrechen. Er führt Interviews mit Tätern oder Verwandten und Nachbarn. Reale Vorfälle dienen hier als Stoff zur Fiktionalisierung. Festzuhalten ist der stark melodramatische Aspekt, der kennzeichnend ist für das brasilianische Fernsehen, sowie das Ineinanderfließen von Fiktion und Wirklichkeit.

Wenn Nachrichten ähnlich dramatisch inszeniert werden wie die Folgen einer Telenovela, kann die Erzählform nicht mehr zur Unterscheidung von Fakt und Fiktion beitragen. Somit taugt sie nicht als formales Hilfsmittel zur Orientierung des Zuschauers. Der realistische Bezug aber, die Verarbeitung der Realität in den Massenmedien, ist ein wesentliches Merkmal der Mediengesellschaft. Zuschauer empfinden das, was sie in den Medien sehen, als realistisch. Auch wenn dies das Ergebnis eines eher emotional als rational geleiteten Prozesses ist.

Die Frage stellt sich, was eigentlich dieses Realitätsempfinden ausmacht? Wenn sich Fakt und Fiktion gegenseitig durchdringen, was sind schließlich noch deren Charakteristika? Oder ist es obsolet geworden, überhaupt mit diesen Begriffen zu operieren und tritt an ihre Stelle ein neues Wirklichkeitskonzept, dem die Begrifflichkeit noch fehlt? Meistens dreht sich die wissenschaftliche Diskussion um die vermittelten Inhalte, um Themen. Doch vielmehr müsste es in der Debatte um die Methode der Wirklichkeitsvermittlung in den Medien gehen. Unter Berufung auf Benjamin ist das Thema der Wirklichkeitswahrnehmung unter veränderten Bedingungen in einer Massenmediengesellschaft erneut aufzugreifen. Warum wirkt ein Bericht fiktiv? Wann wirkt Fiktion realistisch? Um das Problem an der

¹⁷² S. Kapitel II 2. b).

Wurzel zu packen, bedarf es einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar Realität und Fiktion. So deutlich, wie die beiden Worte Gegensätzlichkeit suggerieren, ist die Trennlinie zwischen ihren Bedeutungen nicht.

Nicht von ungefähr ist eine Kernfrage der Philosophie die nach der Wahrheit. Doch hat die Suche nach der Wahrheit mit dem Eintritt ins Zeitalter der Massenmedien eine weitere Dimension hinzugewonnen. Massenmedien dienen der Kommunikation. Das wichtigste menschliche Kommunikationsmittel ist die Sprache. Sprache wird definiert als ein Hilfsmittel, das dem zwischenmenschlichen Austausch von physischer und geistiger Erfahrung, der Wissensvermittlung und der Erkenntnis dient. Sprachlich vermitteln wir Realität oder individuelle Wahrnehmung von Realität; so liegt schon im Vorgang des Sprechens eine „Verfremdung“, je nach Sprach- und Wahrnehmungskompetenz des Sprechenden. Die technisierte Kommunikation ist als nächste Ebene zu betrachten: als Vermittlung bereits vermittelter Erfahrung. In Film und Fernsehen nehmen dabei die Bilder ebensoviel Raum ein wie die Sprache.

Für ein Kapitel wird nun der konkrete Schauplatz Brasilien verlassen, um den Blick auf die internationale Medienforschung zu richten. Sie versucht zu ergründen, wie die Medien Realität konstruieren und welchen Einfluss ihre Methoden auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit und das heutige Realitätsverständnis ausüben.

Medientheorie bildet eine Schnittmenge aus Sozialwissenschaften, Kommunikationswissenschaften und Sprachwissenschaften. In ihren Anfängen, mit Walter Benjamin, Horkheimer und Adorno, traten schon unterschiedliche, vielleicht komplementäre Ansätze auf: der gesellschaftskritische bei Adorno und Horkheimer und der kulturwissenschaftliche, sprachorientierte bei Benjamin. Benjamins Interesse galt schon damals der Frage nach der Wirklichkeitswahrnehmung, also der Aisthesis, da er sich mit Großstadtleben und neuen Medien wie Fotografie und Film beschäftigte. Diesen beiden Hauptlinien können auch die maßgeblichen Teilnehmer der heutigen Diskussion zugeordnet werden.

Niklas Luhmann kommt mit seiner Systemtheorie der Gesellschaft aus den Sozialwissenschaften und ist ebenso wie Siegfried J. Schmidt dem radikalen Konstruktivismus verpflichtet. Auch die Thesen des Kommunikationswissenschaftlers Vilém Flusser bauen darauf auf,

wenngleich Flusser dies nicht explizit zu erkennen gibt. In seinen Schriften beweist er eine ganz unkonventionelle Denkart, die deutlich in der Tradition der Phänomenologie steht und naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Modelle mit philosophischen Fragestellungen zu vereinen weiß. Aus der Semiotik kommt Jean Baudrillard, der sich gerne jeder Kategorisierung entzieht und sich als interdisziplinärer Forscher versteht. Er verdeutlicht seine Theorie der Referenzlosigkeit der Zeichen am Beispiel der Massenmedien. Mit Luhmanns, Baudrillards und Flussers Theorieansätzen umfasst die Auswahl sowohl den gesellschaftlichen Aspekt der Medien, als auch den kommunikationstheoretischen, sprachlichen.

In den letzten Jahren erobert sich auch die empirische Medienforschung ihre Stellung innerhalb der verschiedenen Bereiche. Sie untersucht die direkte Wirkung der Medien auf die Rezipienten und erhebt entsprechende Daten. Darauf wird jedoch nicht näher eingegangen, da die Ergebnisse teils in die oben genannten Theorien einfließen und insofern mitberücksichtigt sind. Die Untersuchungen sind zudem so speziell, dass sie von geringem Nutzen für die hier angestrebte Theoriebildung sind. Ziel soll vielmehr sein, mit Hilfe der medientheoretischen Ansätze ein Schema zu erarbeiten, anhand dessen anschließend die literarischen Texte analysiert werden können. Erst wenn ein sinnvolles Raster und somit eine verlässliche Begrifflichkeit gefunden ist, können bestimmte Phänomene in den Texten erkannt und benannt werden. Im Folgenden sollen also die Thesen der einzelnen Theoretiker herausgegriffen und erläutert werden, die diesem Zweck dienlich sind.

2. *Realität und Massenmedien*

„Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“¹⁷³ Mit diesem Satz beginnt der Systemtheoretiker Niklas Luhmann seine Analyse der „Realität der Massenmedien“. Er schneidet damit einen zentralen Aspekt der Mediengesellschaft an, die Wissensvermittlung. Das Wissen von der Welt ist nicht notwendigerweise gleichbedeutend mit

¹⁷³ Luhmann ²1996: 9. Luhmann spricht nicht von der Erkenntnis von Welt, sondern vom Wissen von Welt und löst damit eine Forderung des Konstruktivismus ein: die Erkenntnistheorie durch eine Wissenstheorie zu ersetzen.

der Welt als solcher, dem, was wir im Alltagsverständnis als Realität bezeichnen. Auf dieser ebenso feinen wie tiefgreifenden Unterscheidung gründen seine folgenden Überlegungen. Denn was Realität ist, und wie sie durch die Medien vermittelt beziehungsweise konstruiert wird, das zu erklären setzt er sich zum Ziel.

Dabei wird deutlich: Der Realitätsbegriff selbst steht zur Debatte. Wie anhand von Luhmanns Analyse zu zeigen sein wird, gerät er seit dem Aufkommen der Massenmedien, vor allem aber mit dem Einsatz der elektronischen Medien in eine folgenschwere Krise. Begriffe wie *Virtual Reality* passen nicht in das bisher geltende Realitätskonzept und lösen das Gegensatzpaar Realität/Fiktion auf. Die Terminologie, die bislang Wirklichkeit und Phantasie, Realität und Imagination voneinander unterschied, verliert ihre Gültigkeit. Die Sprache ist herausgefordert, der 'neuen Wirklichkeit' neue Bezeichnungen zuzuweisen.

Bislang steckt dieser Prozess noch in den Anfängen, wie der verschiedenartig ausgelegte Simulationsbegriff oder der vorerst auf computergenerierte Welten angewandte Begriff der virtuellen Realität zeigen. Wenn also der Realitätsbegriff in seiner alten Bedeutung nicht mehr zutrifft, wenn die Realitätswahrnehmung sich wandelt, heißt das auch, dass sich „realistische“ Literatur auf ein anderes Wirklichkeitskonzept beziehen muss. Das mimetische Modell funktioniert in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht mehr. Doch welches tritt an seine Stelle? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es zunächst einer eindeutigen Definition des Begriffes „Realität“ im jeweiligen Theorieumfeld. Luhmann, Baudrillard, Flusser und andere Theoretiker füllen diesen Begriff mit unterschiedlichen Inhalten. Sie prägen neue Begriffe, in denen sich ihr spezifisches Verständnis von Realität ausdrückt.

a) Niklas Luhmanns System der Massenmedien

Luhmann legt seiner Analyse der Massenmedien und damit seinem Realitätsbegriff die Theorie des operativen Konstruktivismus zugrunde. Er selbst bemerkt, dass diese Theorie umstritten ist. Sie besagt, dass es keine Realität außerhalb der Erkenntnis gibt. Das heißt, Realität liegt allein in kognitiven Operationen. Luhmann führt dazu aus:

Die These des operativen Konstruktivismus [...] bestreitet nicht, daß es Realität gibt. Aber sie setzt Welt nicht als Gegenstand, sondern im Sinne der Phänomenologie als Horizont voraus. Also als unerreichbar. Und

deshalb bleibt keine andere Möglichkeit als Realität zu konstruieren und eventuell: Beobachter zu beobachten wie sie die Realität konstruieren.¹⁷⁴

Der operative Konstruktivismus richtet sich gegen eine materialistische Theorie, die von einem ontologischen Weltbild ausgeht, d.h. von einer Welt, die unabhängig vom erkennenden Subjekt existiert und die es zu erkennen gilt.

Durch Kant wurde deutlich, dass die Kategorien Zeit und Raum vom Menschen geschaffene Hilfen zur Wahrnehmung von Realität sind, die nicht von der Natur vorgegeben, sondern konstruiert sind. Für Kant ist die Realität, wie sie erkannt wird, entscheidend geprägt durch die Erkenntnisleistung des Menschen. Seine Theorie basiert auf dem Dualismus von Subjekt und Objekt, wobei im Subjekt die ordnende Instanz liege, die Erfahrung allgemein verstehbar mache. Erfahrung durchläuft also allgemeingültige Strukturen wie Raum, Zeit und Kausalität. Diese Strukturen sind die Bedingungen, die Erfahrung erst möglich machen. Kant geht davon aus, dass es außerhalb der Wahrnehmung ein „Ding an sich“ gibt, also eine objektive Realität, die es zu erkennen gilt, die jedoch als solche nicht zugänglich und beschreibbar, sondern immer nur durch die allgemeingültigen Strukturen geformt ist. Die die Wahrnehmung prägenden Formen im Individuum sind für Kant unveränderliche transzendente Voraussetzungen. Bis heute ist es kaum möglich, von Realität zu sprechen, ohne auf Kant Bezug zu nehmen, auch wenn das nur getan wird, um sich gegen Kants Theorie abzugrenzen oder sie lediglich in Teilen zu übernehmen. So verfährt auch der Konstruktivismus: Realität ist in dieser Konzeption immer eine kognitive Leistung, eine Konstruktion.

Ernst von Glasersfeld, ein Vertreter des radikalen Konstruktivismus¹⁷⁵, der selbst diesen Begriff geprägt hat, erläutert in einem Aufsatz das Verhältnis von Fiktion und Realität aus seiner Perspektive.¹⁷⁶ Zunächst unterscheidet er *Realität* und *Wirklichkeit*.¹⁷⁷ Unter

¹⁷⁴ Luhmann 1996: 18.

¹⁷⁵ Anhand des radikalen Konstruktivismus, der in der Medientheorie vor allem durch Siegfried J. Schmidt vertreten wird, lässt sich die konstruktivistische Position am deutlichsten schildern.

¹⁷⁶ Glasersfeld in Rötzer/Weibel (Hrsg.) 1991: 161-175.

¹⁷⁷ Er beruft sich dabei auf die von Stadler & Kruse getroffene Unterscheidung in Stadler, M. & Kruse, P. „Gestalttheorie und Theorie der Selbstorganisation“. In: *Gestalt Theory*, 8, 1986: 75-98. Dass die Begriffe Wirklichkeit und Realität auch anders interpretiert werden, sei nur nebenbei erwähnt. S. zum Beispiel Fritz

Wirklichkeit möchte er die Erlebenswelt verstanden wissen, zu der man über Wahrnehmung und Handeln Zugang hat. Realität hingegen bezeichnet jenen Bereich, der außerhalb der Wahrnehmung als objektive Realität gegeben ist. Er verweist auf Kants Feststellung, dass die Begriffe Raum und Zeit der menschlichen Vorstellungsapparatur angehören, und daran anknüpfend folgert er:

Wenn Raum und Zeit tatsächlich unsere Zutaten zur Erlebenswelt sind, dann können wir uns von einer Realität, die jenseits des Erlebens liegen soll, überhaupt keine Vorstellung machen, denn alle unsere Vorstellungen sind notgedrungen in Raum, in der Zeit oder in beiden. Daraus folgt eine weitere Überlegung, die mir nicht weniger wichtig erscheint. Wenn Raum und Zeit nur unserer Erlebenswelt angehören, dann haben wir keine Ahnung, was Wörter wie „Existenz“ und „Existieren“ außerhalb dieser Welt bedeuten sollen; denn wenn wir sagen, daß etwas „existiert“, dann meinen wir doch, daß es in Raum und Zeit Koordinaten hat, und wo es solche Koordinaten nicht gibt, verliert die Behauptung ihren Sinn.¹⁷⁸

Kurz gesagt heißt das, dass außerhalb der eigenen Denkkategorien keine Vorstellungen existieren können. Im Denken des Konstruktivismus kann es also keine Objektivität geben. Denn alle Wahrnehmung ist nur in bestimmten Schemata möglich. Sinnvoller erscheint folglich innerhalb dieses Rahmens nicht das Streben nach Erkenntnis, sondern nach einer Theorie des Wissens. Anders formuliert: Wie wird unser Wissen von der Welt konstruiert? Entgegen einer Erkenntnistheorie, so Glasersfeld,

[...] will und kann [der Konstruktivismus, d.A.] nicht vorgeben, die Beschreibung oder Repräsentation einer ontologischen Realität zu sein. Das ist eine radikale Abkehr von der herkömmlichen Erkenntnislehre, denn das Wort 'Erkennen', das für sie programmatisch ist, setzt ja voraus, daß es, ganz *unabhängig* vom Erlebenden Dinge, Beziehungen, Vorgänge usw. gibt, die 'erkannt' werden können.¹⁷⁹

Glasersfeld erläutert weiter, dass das Wissen, das wir von der Welt haben, induktiv konstruiert wird. Damit meint er folgenden Vorgang: Eine zielgerichtete Handlungsweise, die sich als erfolgreich erwiesen hat, geht in Erfahrung über. Aufgrund dieser Erfahrung entsteht Wis-

Wallners *Konstruktion der Realität*. 1992. Wallner legt darin seine Theorie des konstruktiven Realismus dar. Er versteht unter Wirklichkeit die 'natürliche' Welt, welche allen Lebens- und Erkenntnisprozessen vorausgesetzt ist und unter Realität die Welt, die durch Erkenntnisprozesse konstruiert wird.

¹⁷⁸ Glasersfeld in: Rötzer u.a. (Hrsg.) 1991: 163.

¹⁷⁹ Glasersfeld in: Rötzer u.a. (Hrsg.) 1991: 165.

sen. Dabei ist die Erfahrung keine fixe Größe, nicht absolut, sondern *viabel*. Das heißt, es handelt sich um eine relative Größe – eine Lösungsmöglichkeit hat sich unter bestimmten Bedingungen als die erfolgreichste erwiesen. Der Begriff der Viabilität soll an dieser Stelle festgehalten werden. An ihm zeigt sich die Relativität von Erfahrung. Relativität kann als ein elementarer Baustein des Konstruktivismus verstanden werden.

Wichtig ist auch die Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit: Realität bezeichnet die ontologische, objektive Welt, Wirklichkeit steht für die Erlebenswelt, zu der das Subjekt Zugang hat. Genau genommen ist dann im konstruktivistischen Denken Realität eine Fiktion. Zunächst einmal ist zu zeigen, wie sich in eine solche Konstruktion von Realität versus Wirklichkeit die Funktionsweise der Massenmedien einfügen lässt. Wenn schon Glasersfeld versucht hat, zwischen Realität und Wirklichkeit zu unterscheiden, so weist das auf ein Bewusstsein davon, wie vielschichtig Realität/Wirklichkeit beziehungsweise ihre Wahrnehmungsform ist. Mit den Massenmedien schiebt sich eine weitere Realitäts-/Wirklichkeitsebene ein. An dieser Stelle ist wieder an Luhmann anzuknüpfen, dessen Überlegungen zum einen auf konstruktivistischen Theorien basieren, zum anderen eingebettet sind in seine Systemtheorie der Gesellschaft. Luhmann hält zunächst am Realitätsbegriff fest:

Was mit „Realität“ gemeint ist, kann [...] nur ein internes Korrelat der Systemoperationen sein – und nicht etwa eine Eigenschaft, die den Gegenständen der Erkenntnis zusätzlich zu dem, was sie nach Individualität oder Gattung auszeichnet, außerdem noch zukommt. Realität ist denn auch nichts weiter als ein Indikator für erfolgreiche Konsistenzprüfungen im System. Realität wird systemintern durch Sinngebung (besser im Englischen: *sensemaking*) erarbeitet.¹⁸⁰

Für Luhmann lautet die Fragestellung nicht: wie verzerren Massenmedien die Realität? sondern: wie konstruieren Massenmedien Realität? Würden sie eine Realität verzerren, hieße das, es existiere eine Realität außerhalb der Medienwirklichkeit. Zwar gibt es verschiedene Methoden der Realitätserkenntnis, wie zum Beispiel die wissenschaftliche, experimentelle; doch auch diese führt zu einem konstruierten Ergebnis, zu konstruierter Realität. Zur Realitätskonstruktion im Alltag trägt entscheidend das System der Massenmedien bei.

¹⁸⁰ Luhmann 1996: 19.

Es hat sich neben jenen des Rechts oder der Wirtschaft ausdifferenziert. So betrachtet, bilden die Massenmedien ein System in der Gesellschaft, das über die Gesellschaft berichtet, in ihr Kommunikation leistet; das heißt zugleich, es berichtet nicht nur über andere Systeme, sondern ebenso über sich selbst. Die Massenmedien nehmen also eine sowohl beobachtende als auch konstruierende Funktion ein. Dabei reflektieren die Medien ihre eigene Beobachtungsleistung.

Luhmann spricht von der Realität der Massenmedien in einem doppelten Sinne. Der erste bezeichnet den operativen Sinn des Sendens und Empfangens, des Druckens und des Lesens. Der zweite und für die folgende Argumentation wichtigere Aspekt liegt in der Konstruktionsleistung:

Man kann aber noch in einem zweiten Sinne von der Realität der Massenmedien sprechen, nämlich im Sinne dessen, was für sie oder durch sie für andere als Realität erscheint. In Kantischer Terminologie gesprochen: Die Massenmedien erzeugen eine transzendente Illusion. Bei diesem Verständnis wird die Tätigkeit der Massenmedien nicht einfach als Sequenz von Operationen angesehen, sondern als Sequenz von Beobachtungen, oder genauer: von beobachtenden Operationen. Um dieses Verständnis von Massenmedien zu erreichen, müssen wir also ihr Beobachten beobachten.¹⁸¹

Es [das System, d.A.] kommuniziert tatsächlich – über etwas. Über etwas anderes oder über sich selbst. Es handelt sich also um ein System, das zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz unterscheiden kann.¹⁸²

Um sich Luhmanns Überlegungen klar zu machen, ist es hilfreich, seine Abstraktionen am Beispiel des Journalismus zu konkretisieren, der ja der wichtigste Bestandteil des Mediensystems ist. Das System selbst – der darin agierende Mensch – erkennt seine eigene (journalistische) Funktion als Eingriff in die Beobachtungen, die es zu vermitteln gilt. Das Beobachten der Massenmedien zu beobachten¹⁸³ heißt, ihre Konstruktionsleistung aus den Operationen (Berichte, Reportagen etc. machen und schreiben/sendern) herauszufiltern.

Selbstreferenz und Fremdreferenz bezeichnen in diesem Zusammenhang folgendes: Die Differenz zwischen System und Umwelt ist

¹⁸¹ Luhmann 1996: 14.

¹⁸² Luhmann 1996: 15.

¹⁸³ Wer hier beobachtet ist der Wissenschaftler, der das System der Massenmedien zu ergründen versucht.

dem System (Journalist) bewusst, der Journalist kann zwischen System und Umwelt klar unterscheiden. Als Mitglied des Mediensystems steht der Journalist in dem Moment, da er die Umwelt beobachtet, außerhalb der Umwelt. Was also auf der ersten Ebene von diesem systeminternen Beobachter als Differenz erkannt wird, gelangt somit auf die zweite Ebene, auf der die Differenz zur bewussten Unterscheidung wird. Das bedeutet, die gegebene Differenz zwischen System und Umwelt wird vom Beobachter der Umwelt (dem Journalisten) beobachtet, der sich somit in seiner Tätigkeit des Beobachtens von der Umwelt unterscheiden kann. Luhmann formuliert es so:

Wir müssen mithin Differenz und Unterscheidung – unterscheiden, und das erfordert die Festlegung einer Systemreferenz (hier: Massenmedien) bzw. die Beobachtung eines Beobachters, der sich selbst von dem, was er beobachtet, unterscheiden kann.¹⁸⁴

Anders ausgedrückt, geht es um einen Beobachter, der nicht nur *sich selbst*, sondern seine eigene Beobachtung von dem, was er beobachtet¹⁸⁵, unterscheiden kann. Das heißt, der Beobachter (Journalist) ist sich der eigenen Konstruktionsleistung insofern bewusst, als dass er weiß, dass sein Bericht nicht identisch mit dem sein kann, was er beobachtet hat.

Im Vergleich zu anderen Systemen in der Gesellschaft zeichnet sich das der Medien durch genau diese Sonderstellung aus: Es steht sowohl in als auch außerhalb der Gesellschaft, es kann sich auf sich selbst beziehen wie auch auf die Umwelt. Diese Unterscheidung zwischen System und Umwelt beziehungsweise Selbstreferenz und Fremdreferenz besteht außerhalb des Systems nicht. „In der Wahrnehmung des Systems verwischt sich die Unterscheidung der Welt, wie sie ist, und der Welt, wie sie beobachtet wird.“¹⁸⁶

Um Luhmanns Abstraktion zu veranschaulichen, kann man sich vorstellen, dass beispielsweise der Zuschauer eines Fernsehberichts das für Realität nimmt, was ihm berichtet wird, quasi als Abbild der Umwelt. Dabei vernachlässigt er die Tatsache, dass es sich um eine

¹⁸⁴ Luhmann 1996: 24.

¹⁸⁵ Luhmann hätte seinen Gedankengang wohl einfacher formulieren können, wenn er nicht einen Begriff (Beobachten) für die verschiedenen Vorgänge hätte verwenden müssen. Dazu war er gezwungen, denn nur so kann er zeigen, dass es sich jeweils um das gleiche Phänomen auf verschiedenen Ebenen handelt.

¹⁸⁶ Luhmann 1996: 26.

Beobachtung – Konstruktion – der Umwelt handelt. An die Beobachterfunktion erinnern ihn höchstens 'Fehler', wenn sich das Medium selbst dem Zuschauer ins Bewusstsein ruft: Sei es durch ein Mikrofon, das in das Bild ragt oder einen Regiefehler, aufgrund dessen das falsche Kamerabild gezeigt wird. In der Regel aber verschwindet die Mittlerfunktion hinter den Bildern, hinter der Schrift.

Was sich hier zwischen Sender und Empfänger vollzieht, ist eigentlich ein Missverständnis in der Methode. Während der Sender konstruiert und sich der Konstruktion – zumindest teilweise – bewusst ist, ist der Empfänger noch dem Modell der Abbildung von Wirklichkeit verhaftet. Selbst wenn er theoretisch über die Konstruktionsweise der Medienrealität unterrichtet ist, so herrscht doch in seiner Wahrnehmung die Theorie vom Abbild, das mimetische Modell, vor. Gesendet wird eine Konstruktion, empfangen wird ein Abbild von Realität.

Die Beobachtung der Umwelt selbst wiederum unterliegt verschiedenen Kriterien. Luhmann spricht von Codierung. Das System der Massenmedien funktioniert auf der Basis des Codes Information/Nichtinformation. Wichtig dabei ist die Zeitachse. Informationen veralten schnell, bereits Gedrucktes wird nicht wiederholt gedruckt. Kennzeichnend für Informationen ist, dass sie „neu“ sein, sich grundlegend von bisher Bekanntem unterscheiden müssen. Massenmedien verbreiten Themen, greifen Themen auf, die in der Gesellschaft aktuell sind, und setzen sie regelrechten Themenkarrieren aus. Dabei bezieht sich das System immer wieder auf sich selbst, auf die bereits gelieferten Informationen. Oder in Luhmanns Vokabular gefasst: Bezugspunkt ist die bereits angestellte Beobachtung durch das System.

Das System der Massenmedien verhält sich also selbstreferentiell. Informationen bauen auf bereits vorher gelieferten Informationen auf. Dieses selbstreferentielle Element führt auf eine Realitätsebene, die nichts mehr mit Abbildung von Wirklichkeit zu tun hat. Denn es stellt Informationen zusammen, die bereits verarbeitete Wahrnehmungen von der Umwelt verkörpern. So entsteht ein Bild von der Wirklichkeit, das in hohem Maße konstruiert ist. Ein konkretes Beispiel: In der täglichen Berichterstattung bedienen sich Journalisten häufig des Zeitungsarchivs. Sie verwerten ältere Informationen wieder und lassen sie in die aktuelle Berichterstattung einfließen, die somit entscheidend zur

Berichterstattung beitragen. Gängige Praxis ist es auch, auf der Basis von Zeitungsberichten weitere Berichte oder Beiträge für Funk und Fernsehen zu schreiben. Seriöser Journalismus benutzt solche Quellen und weist sie aus, stellt aber eigene zusätzliche Recherchen an. Doch selbst in diesem Fall ist das Thema selbst nicht der Umwelt außerhalb der Medien entnommen, sondern der bereits beobachteten Umwelt. Dass Themen aus bestimmter Interessenlagen heraus entstehen, soll an dieser Stelle nur bemerkt, aber nicht weiter vertieft werden.¹⁸⁷

Wichtig für die folgende Betrachtung der Beziehung von Medien und Literatur ist die von Luhmann festgestellte Tatsache der Bedeutung der Medien für das Bewusstsein von der Welt, das sich zu einem großen Teil durch die Massenmedien formt. Das durch die Medien erworbene Wissen bildet gemeinsam mit den konkreten Erfahrungen aus der Alltagswelt den Erfahrungshorizont des Einzelnen.

Auf einer Wahrnehmungsebene treffen erlebte mit erworbenen Erfahrungen zusammen. Ein Beispiel: Man erlebt ein Fußballspiel als Zuschauer, indem man ins Stadion geht, aber man erlebt es auch in einer Live-Übertragung am Bildschirm, oder man informiert sich über den Spielausgang in der Zeitung. In allen drei Fällen erinnern sich die Zuschauer später an das Spiel als reales Ereignis. Auch wer nicht persönlich anwesend war, kann an der Kommunikation darüber teilnehmen. Die Realität des Spiels ist eine vermittelte, keine unmittelbar erlebte. Da aber der Großteil der Spiele für einen Großteil der Zuschauer nur mittelbar erlebbar ist, ist das die reale Situation des Fußballzuschauers. Dass die Erfahrung 'nur' eine vermittelte ist, tritt zurück.

Das ist insofern wichtig, als dass die mittelbaren Erfahrungen immer größeren Raum einnehmen im Verhältnis zu den unmittelbaren und dass darüber eine zusätzliche Ebene der Realitätsempfindung geschaffen ist. Auf dieser Ebene spielt sich ein bedeutender und einflussreicher Teil der Kommunikation ab: Es ist die Ebene der Realität der Massenmedien.

¹⁸⁷ Es ist ein Gemeinplatz, dass Auswahlkriterien ideologisch bedingt sind. Das politische System, Wert- und Moralvorstellungen bestimmen die Selektion von Informationen, die über die Massenmedien verbreitet werden. Außerdem haben Einschaltquoten, Auflagen und die Interessen von Anzeigenkunden starken Einfluss auf Inhalte.

Hilfreich für die Unterscheidung der verschiedenen Wahrnehmungsformen sind die Begriffe der *Primärerfahrung* und der *Sekundärerfahrung*, wie Winfried Schulz sie in Zusammenhang mit seiner analytischen Theorie der Medien¹⁸⁸ definiert. Primärerfahrung beruht auf eigenem Erleben oder ist zumindest, wie er es formuliert, überprüfbar. Dagegen bezeichnet Sekundärerfahrung eine durch Kommunikation vermittelte (erworbene) Erfahrung. Die Ebene der Realität der Massenmedien stützt sich ausschließlich auf Sekundärerfahrung. Auch abstrakte Bezeichnungen, denen keine primäre Erfahrung zugrunde liegen kann, z.B. Weltall, fallen unter die Sekundärerfahrungen. In dieser Terminologie gesprochen kann man die oben erfolgte Beobachtung folgendermaßen ausdrücken: Mit wachsender Macht der Massenmedien und der neuen Kommunikationstechnologien nehmen die Sekundärerfahrungen immer mehr Raum ein gegenüber den Primärerfahrungen. Aus Primär- und Sekundärerfahrungen setzt sich das Wissen über die Welt zusammen. Bezieht sich der Begriff Realität auf die rein ontologische Welt, darf man ihn streng genommen nicht weiter verwenden. Im Luhmannschen Sinne aber bezeichnet Realität der Massenmedien genau jene Ebene, auf der nur noch Sekundärerfahrungen gemacht werden können.

Wie sich Sekundärerfahrungen vollziehen, ist ein komplexer Vorgang. Obgleich es heute selbstverständlich erscheint, fernzusehen oder sich ins Internet einzuloggen, müssen auch die den elektronischen Medien zugrunde liegenden Kommunikationscodes erlernt sein. Schulz unterscheidet zwischen Kommunikation und Erlebnis, beziehungsweise Erfahrung. Kommunikation heißt die Vermittlung eines Erlebnisses. Kommunikation kann auch Kommunikation, bereits vermittelte Wahrnehmung, zum Gegenstand haben – wie es im System der Massenmedien häufig der Fall ist. In jedem Fall geschieht Kommunikation über Zeichen. Das kann Sprache ebenso leisten wie ein Bild. Schulz führt den Ausdruck „mediale Zeichen“ ein. Er bezieht sich dabei auf eine Arbeit von Adam Schaff, dessen Begriff „eigentliche Zeichen“ in Kontrast zum klassischen Zeichenbegriff der Semiotik gebraucht wird, der Sprache meint. Die eigentlichen Zeichen Schaffs umfassen die verschiedensten nicht-verbalen Zeichen.

¹⁸⁸ Schulz in Langenbucher (Hrsg.) ²1988: 108-124. In diesem Aufsatz fasst er kurz die Thesen seiner Habilitationsschrift zusammen.

Mediale Techniken sind die von Menschen geschaffenen Techniken zur Lösung der Kommunikationsprobleme; sie haben die Aufgabe, die raumzeitliche Begrenzung der direkten Kommunikation dadurch zu überwinden, daß sie durch Mittel der Speicherung, des Transports und der Vervielfältigung den Botschaften ein größeres Maß an Verfügbarkeit geben; sie haben ferner die Aufgabe die begrenzte Ausdrucksfähigkeit des Menschen durch die Innovation von Codes zu umgehen und so neue Artikulationsmöglichkeiten im sozialen Umgang zu schaffen.¹⁸⁹

Was Schulz hier konstatiert, ist die Erweiterung der Kommunikation durch die Form der medialen Zeichen. In Bezug auf Fernsehbilder stellt er fest, dass auch diese Zeichen-Sprache gelernt sein müsse, sie sei kulturell bedingt, wie er an verschiedenen Beispielen zeigt:

Dorfbewohner in Peru, die in einem Hygiene-Aufklärungsfilm Läuse in Großaufnahme sahen, hielten diese für eine völlig andere und unbekannte Spezies; nigerianische Filmzuschauer sahen immer das größte Objekt auf der Leinwand als das wichtigste an, nicht dasjenige im Vordergrund; den Kopf einer Ziege konnten sie nicht richtig zuordnen, weil der Bildausschnitt nicht die vier Beine zeigte, die ihnen als wichtiges Merkmal zur Identifizierung dieses Tieres dienen;¹⁹⁰

Deutlich wird, dass es sich bei den Fernsehbildern nicht um ein objektives Abbild der Wirklichkeit handeln kann, sondern dass sowohl bei der Codierung als auch bei der Decodierung Wahrnehmungsstrukturen eingreifen. Mediale Zeichen verfügen also über eine eigene „Grammatik“. Diese Feststellung bestärkt Martín-Barberos Definition von Genre in den Medien, wie sie im vorangegangenen Kapitel vorgestellt wurde. Es bedarf einer Genre-Kompetenz der Zuschauer, um die Fernsehsendungen zu verstehen, so wie die Peruaner einer Fernsehbildkompetenz bedürften, um die Läuse identifizieren zu können. Diese Feststellung spielt im weiteren noch eine große Rolle, denn es wird an den Großstadttexten zu sehen sein, wie diese massenmedialen Genres und Codes auch im literarischen Schreiben wirken und zur Auflösung des Realitätsbegriffes beitragen. Dass diese Codes kulturell bedingt und lernbar sind, darauf wies auch schon Marshall McLuhan, der erste bedeutende Medientheoretiker, in seiner Publikation *The Gutenberg Galaxy* (1962)¹⁹¹ hin. An McLuhans

¹⁸⁹ Schulz in: Langenbucher (Hrsg.), 21988: 112.

¹⁹⁰ Schulz in: Langenbucher (Hrsg.), 21988: 115f.

¹⁹¹ McLuhan 1968 (1962, *The Gutenberg Galaxy*). McLuhan zeichnet in seinem Buch den Einfluss der Kommunikationsmedien auf Mensch und Gesellschaft nach. Dabei vergleicht er die Bedeutung des Buchdrucks für den Menschen mit der Bedeutung der elektronischen Medien heute.

Thesen, die seinerzeit große Debatten auslösten, knüpfen sowohl Baudrillard als auch Flusser an, wie noch zu sehen sein wird.

Der Realitätsbegriff bedarf einer neuen Definition, die die mimetische Bedeutung durch eine vielschichtigere ersetzt. Die Debatte um den Realitätsbegriff ist im Zeitalter der neuen Medien um eine Dimension bereichert worden, mit der sich Kommunikations-theoretiker, Philosophen und Sozialwissenschaftler beschäftigen. Die traditionelle Begrifflichkeit von Realität und Fiktion, Erfahrung und Erkenntnis versagt vor den neuen Lebens- und Wahrnehmungsbedingungen. Konzepte wie Viabilität, Primärerfahrung, Sekundärerfahrung, Realität der Massenmedien sollen aus dem Dilemma heraushelfen. Allen Ansätzen gemein ist die Überzeugung, dass eine neue Begrifflichkeit gefunden werden muss.

b) Jean Baudrillards Simulationsmodell

Jean Baudrillards Antwort auf die Frage nach einer angemessenen Terminologie ist der Begriff der Simulation. Bevor darauf eingegangen werden kann, sollte Guy Debord erwähnt werden. 1967 veröffentlichte er *La Société du Spectacle*. In Form von Thesen postuliert er seine Gedanken zur Gesellschaft des Spektakels, die nicht mehr auf authentischer Erfahrung beruhe, sondern auf Inszenierung von Realität. Bis heute haben seine Argumente in Diskussionen um die neuen Medien Geltung und Debord legt gewissermaßen den Grundstein für die folgenden Debatten. Gerade während der Studentenunruhen 1968 wurde er viel zitiert, denn seine Gedanken untermauerten die Kritik der Studenten am Kapitalismus. Seine erste These lautet:

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.¹⁹²

Und in These 4:

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.¹⁹³

¹⁹² Debord 1989: 9.

¹⁹³ Debord 1989: 10.

Wie an diesen kurzen Zitaten schon zu erkennen ist, geht es Debord weniger um eine philosophische Betrachtung als vielmehr um ein politisches Argument: er übt massiv Gesellschaftskritik. In der 'Warenwirtschaft' sieht er die Ursache für die sich zum Negativen verändernde Welt, in der die Herrschaft der Wirtschaft das gesellschaftliche Leben dominiere. Sie habe die Bedeutungsverlagerung des 'Seins' über den Zwischenschritt des 'Habens' hin zum 'Schein' verursacht. Das Leben spiele sich in Vorstellungswelten ab, die der Kapitalismus schaffe. In ihnen gelte das Haben mehr als das Sein, werde das Leben zum Schein, zu einem Trachten nach Gütern und Prestigeobjekten. Die Scheinwelt werde durch die Massenmedien vermittelt, die Debord als Massenkommunikationsmittel bezeichnet und die für ihn die „manifestation superficielle la plus écrasante“¹⁹⁴ sind. These 18:

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher;¹⁹⁵

An dieser Stelle soll nicht weiter auf Debords Thesen eingegangen werden. Doch in Abgrenzung zu Debords Spektakel lässt sich Baudrillards Simulationsbegriff gut erläutern. Baudrillards Theorien entsprechen nicht der klassischen Vorstellung von Theoriebildung. Seine nebulöse Ausdrucksweise hat ihm viel Kritik eingebracht. Dennoch trägt er entscheidend zur Diskussion um Realität und Fiktion bei. In einem Interview antwortet er auf die Frage, ob seine Schriften eher als literarische Rede oder als Gedankenspiele gemeint seien, folgendes:

Den ästhetischen Charakter muß ich abweisen. Das ist keine Literatur, auch kein frivoles Spiel. Ich möchte, daß es ernst erscheint, daß es eine Theorie ist, aber keine, die das Reale oder Objektive widerspiegelt, sondern die eine Herausforderung an die Wirklichkeit, an das Prinzip der Wirklichkeit ist. Es handelt sich zwar nicht um eine kritische Theorie, aber es ist deswegen keine Literatur.

¹⁹⁴ Debord 1989: 17.

¹⁹⁵ Debord 1989: 15.

Und an anderer Stelle desselben Interviews erwidert er auf die Feststellung, seine Texte seien keine Theorie im klassischen Sinne, sondern sein Schreiben sei eher ein Experimentieren:

Ja, sicher. So sind auch die Leitmotive der Simulation, der Verführung oder der fatalen Strategien zu verstehen. Das sind keine Konzepte, eher Hypothesen und Metaphern, die in Spiralen ablaufen und nicht in einem kritischen Kontinuum oder in einer Dialektik.¹⁹⁶

Nimmt man auf Baudrillard Bezug, muss man sich des provokanten Charakters seiner Thesen bewusst sein. Er proklamiert das Ende der Ära des Sinnes und den Beginn der Ära der Simulation und definiert diese neu:

Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent ça et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même.*¹⁹⁷

Um seinen Begriff der Simulation zu erklären, führt Baudrillard das Beispiel der simulierten Krankheit an und unterscheidet dabei zwischen Fingieren und Simulieren.¹⁹⁸ Wer eine Krankheit fingiert, erweckt den Anschein, er sei krank. Wer simuliert, produziert an sich selbst Krankheitssymptome. Die Simulation ist also nicht deutlich von der Realität zu unterscheiden, vielmehr verwandelt sie sich ihr an. Wichtig am Simulationsbegriff ist seine Bedeutung im Hinblick auf Oppositionen. Am Beispiel des Simulanten, des eingebildeten Kranken, stellt sich die Frage, was gesund, was krank, was wahr und was falsch ist. Einen Gegensatz von Simulation gibt es nicht. Baudrillard stellt fest, dass die Simulation das Realitätsprinzip angreife. Dies geschieht in einem subversiven Akt. Denn schließlich wird die Simulation nicht aktiv, bewusst gelebt. Vielmehr scheint die Simulation die Realität unmerklich abzulösen.

¹⁹⁶ Rötzer ²1987: 30f.

¹⁹⁷ Baudrillard 1978: 3.

¹⁹⁸ Vgl. Baudrillard 1978: 4f. Das Beispiel entnimmt Baudrillard dem Wörterbuch von Littré.

Mit Präzession bezeichnet Baudrillard die Bewegung der Simulation, wie sie der Realität voraus geht und sie auf diese Weise ersetzt, noch ehe sie in Kraft treten kann. Da in dem Modell der Simulation die Unterscheidung von Realität und Fiktion keinen Sinn mehr ergibt, verschwinden auch die Kategorien wahr und falsch:

Simulation bedeutet sowieso nicht etwas Falsches, sondern etwas Weder-falsch-noch-wahres, etwas Weder-böse-noch-gutes usw. Die Simulation ist etwas, was über den Sinn hinaus geht, über die Sinn-Differenzen hinauskommt, also ist simuliert/Simulakrum nicht falsch – es ist etwas Weder-falsch-noch-Wahres, denn wir sind über das Falsche und über das Wahre hinaus. Und das ist das Hyperreale auch in dem Sinne, dass das Reale ins Hyperreale gesteigert wird – ich möchte sagen realer und wirklicher ist als das Reale.¹⁹⁹

Im Zeitalter der Simulation gehe, so Baudrillard, die Referentialität verloren. Habe bislang ein Zeichen etwas bedeutet, so sei das Zeichen jetzt eigenständig und unabhängig von einer Realität, einer Dingwelt, die es vormals zu bedeuten galt. Die Opposition wahr und falsch habe sich auf die eine Ebene der Simulation verflüchtigt. Hier mache es keinen Sinn mehr, nach wahr oder falsch zu fragen, denn die Referentialität, die die Antwort darauf geben könnte, existiere nicht mehr.

Im Jahr 1993 erklärt Baudrillard in einem Vortrag im Kunstmuseum Bern sein Verständnis von Illusion und Virtualität²⁰⁰. Dabei dehnt er die bis dahin von ihm vertretene Definition von Simulation aus und erklärt *Virtual Reality* zu einem Bestandteil der Simulation. Damit erhält die Simulation eine neue Dimension, nämlich die der „Echtzeit“. Er erklärt die Umwandlung des Medialen ins Unmittelbare, ins Unvermittelte:

Telepräsenz, Interaktivität, Realtime entsprechen jenem äussersten Stadium des Medialen, nämlich dem Immediaten, dem Unmittelbaren, in dem die Medien sich, unter dem Vorwand, vor der Realität zurückzutreten, in der Tat mitten in das Herz der Wirklichkeit hineindrängen.²⁰¹

¹⁹⁹ Baudrillard 1994: 28. Der Vortrag wurde nach Auskunft des Übersetzers aus dem französischen Originalmanuskript ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht. Trotz intensiver Recherchen konnte eine Veröffentlichung des Originals nicht gefunden werden.

²⁰⁰ Baudrillard 1994.

²⁰¹ Baudrillard 1994: 12.

Baudrillard bezieht sich auf die These des Kommunikationswissenschaftlers Marshall McLuhan *The Medium is the Message*²⁰², die er fortschreibt. Die Medienwelt sei in das wirkliche Leben so tief eingedrungen, dass die Entwicklung in eine Virtualisierung des Seins mündet:

Das Fernsehen und die Medien sind längst aus ihrem medialen Raum herausgetreten, um das „reale“ Leben von innen her zu bewältigen und sich dort genau so einzunisten, wie sich ein Virus in einer normalen Zelle einnistet. Es braucht keinen Bildschirm mehr, keine mediale Macht, weder Sichthelm noch digitale Anzüge.

Wir haben unser eigenes Mikrofon und unseren eigenen Empfänger verschluckt, unser eigenes synthetisches Bild verinnerlicht und sind die professionellen Animateure unseres eigenen Lebens geworden.²⁰³

Er zieht den Schluss:

Und wenn der Realitätsgrad mehr und mehr heruntersinkt, dann deshalb, weil das Medium selbst ins Leben übergegangen ist, weil es zu einem gewöhnlichen Ritual der Transzendenz geworden ist.²⁰⁴

Baudrillards Realitätsverständnis löst die Realität in eine einzige Welt der Simulation auf, die auch den Bereich der Virtualität umfasst. Virtualität wird in seinem Modell zu einem Bestandteil der Simulation. Im Gegensatz dazu stehe die Illusion:

In diesem Sinne wäre Illusion der Gegensatz und ein Gegenspiel zur Simulation und zugleich – ich denke nicht als Alternative im traditionellen Sinne – eine Aussicht darüber hinaus. Nämlich, dass rein hypothetisch die Welt eine radikale Illusion ist, weil wir es immer mit dem Schein, mit der appearance der Welt zu tun haben bzw. mit einer Strategie der appearance. Darum ist die Welt eine radikale Illusion – und diese Illusion der Welt ist natürlich unerträglich [...]. Um der Illusion und der Unerträglichkeit der Illusion zu entkommen, müssen wir die Welt realisieren. Das heisst grundsätzlich: sie materialisieren und verwirklichen. Das tun wir durch unsere Wissenschaften, die Technologien, die Medien, die Virtualität usw. Und das alles, das Ganze ist das Reich der Simulation. Alles, was wir gegen diese radikale Illusion der Welt aufbauen, ist Simulation.²⁰⁵

Während Luhmann minutiös analysiert, wie Medien Realität herstellen, konstatiert Baudrillard das Aufgehen der Medien in der Real-

²⁰² McLuhan/Fiore 1967.

²⁰³ Baudrillard 1994: 7 f.

²⁰⁴ Baudrillard 1994: 9.

²⁰⁵ Baudrillard 1994: 26 f.

tät. Beide meinen, dass keine klare Grenzziehung zwischen Medien und Realität möglich sei, denn die Medien bestimmten die Realität. Im Gegensatz zum Alltagsverständnis von Simulation, das das Wiederholen von bekannten Abläufen in der Realität auf künstlich erzeugter Ebene bezeichnet, definiert Baudrillard den Begriff genauer. Er geht von Modellen aus, die der Realität zugrunde liegen, von 'Programmen', nach denen dann eine Situation geschaffen, generiert wird, die den Platz der Realität einnimmt.

Dieser Gedanke leitet über zu einem dritten Theoretiker, der für diese Arbeit wichtig ist, dem Kommunikationsphilosophen Vilém Flusser. Der 1920 in Prag geborene deutschstämmige Jude flüchtete 1939 über London nach Brasilien, lehrte seit den 60er Jahren in São Paulo Kommunikations- und Wissenschaftsphilosophie und nahm die brasilianische Staatsbürgerschaft an. 1972 kehrte er nach Europa zurück. Von seinem Wohnsitz in Frankreich aus unternahm er zahlreiche Vortragsreisen und hatte unter anderem eine Professur in Bochum inne.²⁰⁶

Seine Arbeit ist für die hier vertretene These aus zweierlei Gründen wertvoll. Zum einen nahm Flussers Medientheorie während seiner Dozentur in Brasilien Gestalt an, zu einer Zeit, als sich dort die Medienlandschaft herausbildete. Zum anderen verfügte er über profunde Kenntnisse Brasiliens, und dieser spezielle Blick auf brasilianische Verhältnisse drückt sich auch in seiner Arbeit aus.²⁰⁷

Ogleich sich Flusser gegen Baudrillard deutlich abgrenzen möchte, ist nicht zu übersehen, dass sich Flussers Gedanken teilweise mit Baudrillards überschneiden. Sein Stil ist weniger technisch als Luhmanns, konkreter und präziser als Baudrillards und mindestens ebenso visionär.

c) *Vilém Flussers Telematik*

Nicht erst seit der Erfindung von Computern ist uns der Verdacht gekommen, daß Wirklichkeit ein Grenzwert ist, dem man sich nähert, der aber nie erreicht wird; daß etwa dieser Tisch wirklicher ist als ein fotografier-

²⁰⁶ Flusser kam 1991 bei einem Autounfall ums Leben.

²⁰⁷ In dem Band *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen*. (1994) legt er seine Ansichten über Brasilien dar und widmet ein ganzes Kapitel den brasilianischen Städten. Alle Texte von ihm, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, sind im Original deutsch.

ter, und der fotografierte wirklicher als ein gezeichneter, daß aber auch dieser Tisch nicht völlig real ist. Seit die Medien immer bessere Simulationen erzeugen, ist unser Glaube an die Wirklichkeit noch mehr ins Wanken geraten, und seit wir komputieren können, ist von einem Vertrauensverlust zur Wirklichkeit die Rede. Wir haben den Boden der Wirklichkeit, das heißt den naiven Glauben verloren. Die Computer öffnen uns ungeahnte Horizonte für das Raffen von alternativen Welten aus Möglichkeitsfeldern, aber keine dieser Welten wird unseren Glaubensverlust an diese eine Welt wettmachen können.²⁰⁸

In einem 1991 entstandenen Text mit dem Titel „Im Trüben fischen. Von virtueller Realität“²⁰⁹ erläutert Flusser sein Verständnis von Virtualität. Er begreift die gegebene Welt als nur eine Realisierung von vielen verschiedenen Möglichkeiten, die sich hätten realisieren können. Virtuelle Welten stellen zusätzliche Möglichkeiten dar. Ein virtueller Raum hat nicht zwangsläufig ein Korrelat in der Realität. Virtuelle Welten eröffnen neue Möglichkeiten, die anderen Kriterien entsprechen können als denen, die durch die Realität bekannt sind. Mit diesem Wissen geht man daran, Realität zu simulieren, zum Beispiel in Virtual-Reality-Maschinen. Man streift sich High-Tech-Anzüge über und setzt Helme auf, um dann in die virtuelle Realität einzutauschen. Doch, meint Flusser, sei diese Simulation noch immer schwach im Vergleich zu der Leistung, die das Zentralnervensystem des Menschen erbringe. Er sagt dazu:

Vielleicht werden wir später Methoden finden, die die Reize genauso gut komputieren wie unser Nervensystem. Dann werden wir diesen Tisch von einem Hologramm dieses Tisches nicht mehr unterscheiden können und dann wird es – pace Baudrillard – keinen Sinn mehr haben, von einem Original und einem Simulakrum zu sprechen. Vielleicht werden wir auch einmal in der Lage sein, besser als unser Zentralnervensystem zu komputieren. Dann wird das Hologramm das Original und dieser Tisch die Simulation sein.²¹⁰

Darüber hinaus sieht Flusser keinen Sinn in der Simulation; denn warum sollte man eine Welt, so wie sie ist, noch einmal simulieren? Virtuelle Räume hingegen böten die Möglichkeit, Fluchtwege zu schaffen aus einer Welt, in der man sich nicht wohl fühlt.

Mit diesem Verständnis von Virtualität will sich Flusser vom Simulationsgedanken abgrenzen. Er vernachlässigt aber den Teil der

²⁰⁸ Flusser ²1995: 257 f. Der Text, dem das Zitat entnommen ist, trägt den Titel „Streuen und Raffén“ und entstand im Jahr 1991.

²⁰⁹ Flusser ²1996: 166-170.

²¹⁰ Flusser ²1996: 170.

Simulationskonzeption Baudrillards, der bereits ein Sichablösen von der Welt wie sie ist und das Verwirklichen anderer Realitäts-Möglichkeiten berücksichtigt. Die Simulation bedient sich lediglich der Modelle, der Programme, die Realität ausmachen. Baudrillard meint nicht, dass die Simulation beabsichtigt, die gleiche Welt noch einmal zu schaffen. Vielmehr sieht er in der Simulation eine Realität anstelle der Realität, doch da es keine Realität mehr gibt, kann man auch nicht wissen, ob die Simulation so ist, wie die Realität wäre. Also muss die Simulation etwas Unabhängiges, Eigenständiges sein. Das Begriffspaar Realität und Fiktion ist in dem Begriff der Simulation aufgehoben. Beide Theoretiker kommen zu dem Schluss, dass die Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion keinen Sinn mehr ergebe. Flusser schreibt:

Wenn wir von virtuellen Räumen sprechen, dann meinen wir, daß wenigstens in den Bereich des Denkbaren und vielleicht sogar schon des Machbaren die Möglichkeit drängt, alternative Welten herzustellen, der Konkretizität immer näher zu bringen, so daß sie immer virtueller in jenem Sinn werden, von dem ich gesprochen habe. Bis wir in einer Pluralität von Welten leben werden, von denen keine konkreter oder weniger konkret als die andere sein wird, angesichts derer die Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion keinen Sinn mehr haben wird.²¹¹

Was Flusser und Baudrillard zudem verbindet, ist die Bedeutung, die sie den Medien in ihren Überlegungen beimessen. Um Flussers Aussagen zu diesem Bereich verstehen und einordnen zu können, ist es notwendig, sein Kulturmodell zu erläutern, auf dem seine gesamte Begriffswelt aufbaut. Es wendet sich gegen ein historizistisches Modell, das, verkürzt formuliert, eine lineare, fortschrittsorientierte Kulturentwicklung behauptet, in deren Verlauf der Mensch zunehmend Natur in Kultur verwandelt.

Flusser argumentiert, dieses Modell, vor allem sein kumulativer Charakter des Kulturspeicherns und -anhäufens, widerspreche dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, nach dem alle Systeme (Materie) dazu neigten, sich in Entropie aufzulösen.²¹² Damit ist gemeint, dass in der Natur immer der Zustand angestrebt wird, der unter allen denkbaren Möglichkeiten die größte Wahrscheinlichkeit besitzt und der schließlich in den Zerfall mündet. Flusser veranschaulicht diese

²¹¹ Flusser 21996: 170.

²¹² Vgl. Flusser 21996, Kapitel I.

These am Beispiel einer Kuhhaut (sic!), aus der ein Schuh gemacht wird. Der Schuh sei das Kulturprodukt und im Sinne der Entropie zunächst einmal nicht der in der Natur wahrscheinlichste Zustand einer Tierhaut. In Flussers Verständnis aber geschieht folgendes: der Kuhhaut wird zunächst eine Form gegeben – sie wird informiert. Der Schuh wird benutzt und ausgetreten, so dass die Kuhhaut die ihr gegebene Form (Information) wieder verliert. Diesen Verfallsvorgang nennt Flusser Desinformation beziehungsweise Prozess des Desinformierens. Das bedeutet, Kultur zerfällt zwangsläufig wieder – sei es durch natürliche Prozesse oder durch Konsumieren des Produkts (Tragen des Schuhs) – und somit nehmen die Teilchen der Kuhhaut die wahrscheinlichste Form an und fallen auseinander.

Flussers Modell beschreibt einen Epizyklus, dessen Stationen sind: Natur – Halbfabrikat – Kultur – Abfall – Natur. Die einzelnen Schritte seien teilweise lenkbar, zu beschleunigen oder auch zu bremsen. Flussers These zufolge befindet sich die heutige Gesellschaft in einem Zustand, in dem die Kultur zu „Abfall“ wird, sich anhäuft und deswegen entweder so schnell wie möglich entsorgt oder wieder zu Kultur aufbereitet werden sollte. Entsorgen heißt, den Verfallsprozess beschleunigen. Wie eigentlicher Abfall wieder zu Kultur wird, erklärt Flusser durch das Phänomen des Kitsches. Kitsch ist für ihn ein Merkmal der Massenkultur, ein Kulturprodukt, das seinen modischen Zenit überschritten hat und nicht mehr gebraucht wird, bis es neu bewertet und dadurch wieder zu einem Kulturgut wird. Es wird neu informiert. Der Begriff „Informieren“ ist in Flussers Theorie grundlegend. Er erklärt seine Bedeutung für die Kultur wie folgt:

Obwohl „informieren“ ursprünglich „Formen in etwas graben“ bedeutet, hat es gegenwärtig eine ganze Reihe weitere Bedeutungen gewonnen (und ist dadurch zu einem Schlagwort geworden, das sich die Leute gegenseitig um die Ohren schlagen). Alle diese Bedeutungen haben allerdings einen gemeinsamen Nenner: „Je unwahrscheinlicher desto informativer“.²¹³

So dehnt sich der Begriff der Information auf einen wesentlichen Bestandteil seines Modells aus. Versteht man die Realität als die wahr-

²¹³ Flusser ²1989.

scheinlichste der möglichen Situationen, bedeutet eine Information die Abweichung davon, das heißt eine unwahrscheinliche Situation.²¹⁴

Informationen werden über Diskurse an Gedächtnisse kommuniziert – auch elektronische Speicher, das heißt Computer –, die Flusser mit Kultur gleichsetzt. Er unterscheidet in ausstrahlende Diskurse wie Fernsehen oder Zeitungen, verzweigte Diskurse wie Wissenschaften und Künste sowie offene Diskurse wie den Schulunterricht:

Die Gesellschaftsstruktur kann als ein Netz von einander überlagernden Diskursstrukturen angesehen werden. Die gegenwärtige Gesellschaftsstruktur ist von „ausstrahlenden“ Diskursen gekennzeichnet... Nur wenn Dialoge und Diskurs miteinander im Gleichgewicht stehen, ist Kommunikation möglich. Herrscht, wie gegenwärtig, eine Diskursform vor, die Dialoge unterbindet, dann droht die Gesellschaftsstruktur zu einer amorphen Masse zu zerfallen. Das erklärt, weshalb sich die Menschen vereinsamt (kommunikationslos) inmitten immer universalere Diskurse fühlen.²¹⁵

Als Basis der Weitergabe von Informationen dienen die Sprache und der Text. Flusser stellt die These auf, dass dabei die linearen Texte durch technische Bilder verdrängt werden. Diese Veränderung bleibe nicht ohne Folgen für die Kultur und für den Menschen und seine Lebenswelt:

Da der Mensch im Unterschied zu den übrigen Lebewesen vor allem aufgrund erworbener und weniger aufgrund genetisch ererbter Information lebt, hat die Struktur der Informationsträger einen entscheidenden Einfluß auf unsere Lebensform. Wenn Texte von Bildern verdrängt werden, dann erleben, erkennen und werten wir die Welt und uns selbst anders als vorher: nicht mehr eindimensional, linear, prozessual, historisch, sondern zweidimensional, als Fläche, als Kontext als Szene. Und wir handeln auch anders als vorher: nicht mehr dramatisch, sondern in Beziehungsfelder eingebettet. Was sich gegenwärtig vollzieht, ist eine Mutation unserer Erlebnisse, Erkenntnisse, Werte und Handlungen, eine Mutation unseres In-der-Welt-Seins.²¹⁶

Flusser entwirft ein Fünf-Stufen-Modell, das die menschliche intellektuelle Entwicklung nachzeichnet: Die erste Stufe ist die des konkreten Erlebens, die zweite die des Fassens und Behandeln, auf der dritten Stufe schiebt sich erstmals zwischen Mensch und Ding eine Vermitt-

²¹⁴ Vgl. Luhmann, der dem System der Massenmedien den Code Information/Nicht-information zugrundegelegt, wobei der Grad der Information am Neuigkeitswert gemessen wird.

²¹⁵ Flusser ²1996: 17.

²¹⁶ Flusser ⁵1996: 17.

lungsebene, die der traditionellen Bilder, die Höhlenmalerei. Die vierte Stufe des Verstehens und Begreifens beginnt mit der Schrift. Auf der fünften und aktuellen Stufe zerfallen die linearen Texte in Punktelemente. Es ist die Stufe des Kalkulierens und Komputierens, die Stufe der technischen Bilder. Flusser unterscheidet zwischen traditionellen und technischen Bildern: die ersten seien Anschauungen von Gegenständen, die zweiten Komputationen von Begriffen. Technische Bilder bilden im Gegensatz zu traditionellen nicht etwas ab, sondern sie projizieren – auf einem errechneten Programm basierend – Bedeutung. Flussers zentraler Begriff ist Einbilden, womit er jenen Vorgang bezeichnet, der Punktelemente zu einem Bild zusammenfügt.

Die Einbildungskraft ist jene Kraft, welche darauf aus geht, dem abstrakten und absurden Universum, in das wir stürzen, einen konkreten Sinn zu geben. Dank den Fotos, den Filmen, den Fernseh- und Videobildern, und in Zukunft vor allem dank den mit Computern synthetisierten Bildern, sind wir eigentlich überhaupt erst wieder fähig, aus der sich verflüchtigt habenden Welt der Abstraktionen ins konkrete Erleben, Erkennen, Wirken und Handeln zurückzukehren.²¹⁷

Flussers These wirft zwei Fragen auf: Was hat man sich unter einem, wie er es nennt, „durch Abstraktion in Punktelemente zerfallendes Universum“²¹⁸ vorzustellen? Und welche Leistung vollbringen die technischen Bilder für den Menschen, welchen Nutzen haben sie darin? Zunächst ist es hilfreich, sich die technische Funktionsweise der elektronischen Medien klar zu machen.

Wenn sich der Mensch, wie Flusser behauptet, auf der Stufe des Komputierens befindet, dann ist die Basis seines Wissens die Mathematik. Die Mathematik abstrahiert und bildet Wissen in Zahlen ab. Computer wandeln Zahlencodes in Bilder um. Die digitale Technik bedient sich der Zahlen, um Bilder zu produzieren. So entstehen Bilder aufgrund von Formeln, sie werden komputiert. Die Bilder bestehen aus Punktelementen, aus Pixeln. Jedes einzelne für sich ist bedeutungslos, aber ein Informationsträger in der Gesamtheit der Pixel. Gemeinsam schaffen sie ein Bild, stiften sie Sinn. Je stärker die Welt mit Hilfe der technischen Bilder erfahrbar gemacht wird, desto höher ist der zugrunde liegende Abstraktionsgrad. So zerfällt die Welt durch Abstraktion in Punktelemente.

²¹⁷ Flusser ⁵1996: 43.

²¹⁸ Flusser ⁵1996: 40.

Die Punktelemente stehen im übertragenen Sinn in der heutigen Gesellschaft für die Elemente der Informationsflut, der der Mensch ausgesetzt ist. Die technischen Bilder, die letztlich auf Punktelementen basieren (seien es bei Fotos chemische, bei Computerbildern elektronisch/digitale), ermöglichen das Erkennen von Zusammenhängen zwischen den Punktelementen, den Informationen. Sie schaffen diese Zusammenhänge. Die technischen Bilder wirken also wie ordnende Einheiten. Ihre Funktion liegt darin, aus einer ungeordneten Anzahl an Informationen ein Bild zu formen, zu strukturieren: Technische Bilder geben kein Abbild der Welt, wie sie ist, sondern sie verleihen der Welt erst Bedeutung. Die Punkt- oder Informationselemente bilden, je nachdem, wie die Punkte in einem Bild zusammengesetzt sind, das Gesamtbild. Und diese Anordnung der Punkte ist manipulierbar. Stellt man sich die Fernsehberichterstattung über ein brennendes Haus vor, so kann der Schwerpunkt des Berichts – über die Bilder vermittelt – auf den lodernen Flammen liegen, das heißt, dem emotionalen Moment. Genauso gut kann aber über die Bilder mit Feuerwehrmännern gesprochen werden, der vermutliche Brandherd gezeigt werden etc., so dass der Schwerpunkt hier auf den Hintergründen liegt, die die Feuerursache erklären könnten.

Wenn die technischen, die komputierten Bilder überhaupt erst Sinn verleihen, muss die Frage an sie lauten, wie sie bedeuten, nicht was sie bedeuten:

Ein technisches Bild entziffern heißt nicht, das von ihnen gezeigte entziffern, sondern das Programm aus ihnen herauszulesen.²¹⁹

Das hat zur Folge, dass es bei technischen Bildern nicht mehr ein Bedeutetes (*signifié*) und ein Bedeutendes (*signifiant*) gibt. Entscheidend ist, dass ihnen immer ein Entwurf vorausgeht. Bevor das Bild entsteht, ist sein Programm schon vorhanden. Die Referentialität ist aufgehoben, ebenso wie in Baudrillards Simulationsmodell. Dieser Gedanken-gang kann auf die Analyse literarischer Texte übertragen werden. Denn auch hier geht es nicht darum zu zeigen, was da bedeutet wird, was gemeint ist, sondern wie bedeutet wird und welches Programm hinter den Texten steht.

Wenn technische Bilder an die Stelle linearer Texte treten und ihre bisherige Funktion übernehmen, ist damit auch der Verlust linearer

²¹⁹ Flusser ⁵1996: 53.

Kausalketten verbunden, die bislang zur Erklärung der Welt gedient haben. So wie das lineare Kultur- und Geschichtsmodell ausgedient hat, so haben mit ihm auch lineare Texte und die ihnen zugrunde liegende Denkstruktur ausgedient. An ihrer Stelle finden sich nun Einzelelemente, die nicht mehr in lineare Ketten zu verbinden sind, sondern zusammengesetzt ein Bild ergeben. Für den Sinn gibt die Konstellation der Pixel im Bild den Ausschlag. Selbstverständlich können auch diese Bilder im Anschluss daran immer noch in eine Erzählfolge geordnet werden.

Man muß, um leben zu können, das Leben und das Bewußtsein zu konkretisieren versuchen. Man muß versuchen, die Punktelemente zu raffen, um sie wieder konkret (begreiflich, vorstellbar, behandelbar) zu machen [...] Ich schlage vor, die technischen Bilder als eine Antwort auf dieses Problem zu betrachten.²²⁰

Die Leistung des Einbildens liegt darin, aus diesen abstrakten Punktelementen, die zusammengefügt eine Fläche ergeben, Bildinhalte zu konkretisieren. Rein technisch betrachtet, handelt es sich lediglich um eine Fläche, die aus vielen Punkten besteht. Was abstrakt erscheint, muss konkretisiert werden, erst dann ergibt sich eine Bedeutung. In dieser Art der Bildherstellung liegt ein Schaffensvorgang. Er basiert auf Programmen. So sind technische Bilder letztlich komputierte Begriffe und beruhen auf Formeln:

Bildermacher und Schreiber werden Einbildner werden müssen. Anders gesagt: alle gegenwärtigen technischen Bilder aber auch alle gegenwärtigen

²²⁰ Flusser ⁵1996: 20. Vgl. auch Baudrillard, der sagt, dass mit Hilfe der Wissenschaften, Technologien, Medien versucht werde, die Welt zu realisieren, dass dies die Methoden seien, um „der Unerträglichkeit der Illusion“ zu entkommen. Hier besteht ein großer Unterschied zwischen Baudrillards und Flussers Auffassung von Welt. Baudrillard geht es um den Schein, er behauptet, dass man es immer mit dem Schein von Welt zu tun habe. Um sich von diesem unerträglichen Bewusstsein zu befreien, ist man bestrebt dagegen vorzugehen, indem man die Welt mittels der Medientechnik etc. zu realisieren versucht. Flusser dagegen beurteilt bisherige Erklärungsstrategien und die Suche nach dem Sinn als beendet und nicht mehr adäquat. Deswegen sieht er in den Medien, im Einbilden, eine Strategie, um sich wieder zurechtfinden zu können. Von der Struktur her ähneln sich die Argumente: Medien, Technik, und Wissenschaften sind jeweils Strategien, um sich in einer Welt wieder zurechtzufinden, für die die bisherigen Erklärungsmuster nicht mehr ausreichen. Interessanterweise tragen in beiden Fällen die Medien zu dieser Veränderung der Welt bei und dienen zugleich der Erklärung der Welt.

tigen Texte sind als Vorläufer von synthetischen Computerbildern anzusehen.²²¹

Flussers Auffassung nach entwickelt sich die Gesellschaft zu einer telematischen oder Informationsgesellschaft. Er benutzt diese Begriffe synonym. Kurz vor seinem Tod hielt Flusser einen Vortrag, der auf CD veröffentlicht wurde.²²² Er sagt dort:

Eine Informationsgesellschaft ist jene, bei der immer mehr Gewicht auf das Erzeugen von reinen Informationen und immer weniger auf das Erzeugen informierter Gegenstände gelegt wird.²²³

In diesem Vortrag trägt er sein oben beschriebenes Kulturmodell vor, erläutert es wieder anhand des Schuhbeispiels und definiert Informationsgesellschaft wie folgt: Verstehe man den Begriff des Informierens als „der Natur Form aufdrücken“, so sei die Informationsgesellschaft zu sehen als eine Gesellschaft, in der die „Designer“, also die Menschen, die die Formen schaffen, die Mehrheit gegenüber jenen bilden, die noch in der Industriegesellschaft die Hauptrolle spielten: der Arbeiter, die die Arbeit ausführen. Die Informationsgesellschaft sei gleichzeitig eine telematische Gesellschaft; Flusser prägt den Begriff der Telematik. „Tele“ – etwas aus der Ferne heranholen – bezeichne in dieser Gesellschaft das Ermöglichen von Kommunikation zwischen räumlich weit voneinander entfernten Menschen. Obgleich das Internet 1991 noch lange kein weltumspannendes, vielen Haushalten zugängliches Netz war, entwirft Flusser schon ein Modell davon, indem er sich folgendes vorstellt:

Das Modell könnte natürlich ein Zentralnervensystem sein, das dank künstlichen Kabeln, die zum Teil unsichtbar sind, die Erdkugel umspannen. Aber ich werde nicht an dieses Modell festhalten, es ist nicht genug greifbar.²²⁴

Über diese Kabel wären Menschen miteinander verbunden und könnten miteinander in Kontakt stehen, was zuvor nicht möglich war. Und in der Tat funktioniert heute so das Internet. Dank dieser Kabel oder der Satelliten verschiebt sich auch der Wert zwischenmenschlicher Bindungen. In der Informationsgesellschaft verliere die Familie, das

²²¹ Flusser 1996: 120.

²²² Flusser 1996 (CD).

²²³ Flusser 1996 CD: 0,7-0,36.

²²⁴ Flusser 1996 CD: 29-29,16. Der Satz ist aufgrund des gesprochenen Vortrags grammatikalisch nicht korrekt, und auch in den folgenden Zitaten sind entsprechende Fehler enthalten.

heißt die nicht freiwillig gewählte Bindung, an Bedeutung. An ihre Stelle träten die selbstgewählten Bindungen. Entsprechend sieht Flusser den Mensch nicht mehr als Individuum, sondern als Knotenpunkt in einem Relationsfeld: Dieses Feld besteht aus Informationen und Beziehungen, die sich kreuzen. An diesen Kreuzungen entstehen Verknötungen. Die Menschen sind gebündelte Informationen und Beziehungen.

Wenn Sie überlegen, was *tele* bedeutet: das Näherbringen von Entferntem. Und nicht nur von entfernten Ereignissen, sondern meint von entfernten Menschen. Wir sind dann, dank Telematik, mit einer großen Zahl anderer verbunden, in denen wir uns verwirklichen können und dank denen sie sich in uns verwirklichen können. Es entsteht ein dialogisches Verhältnis zwischen einst entfernten und jetzt nähergebrachten. Das heißt die Gegenwart wird vergrößert, [...] ²²⁵ ist alles gegenwärtig und ich bin überall gegenwärtig, das heißt, ich muß natürlich Geographie und Geschichte *ad acta* legen und mit ganz anderen Nähe-Kategorien, mit ganz anderer Proxemik arbeiten. Ich bin ganz anders da. ²²⁶

Mit dem Einzug der Massenmedien in den Alltag, vor allem des Fernsehens, gefolgt von Computern und Internet, ergibt sich eine stark veränderte Kommunikationssituation in der Gesellschaft. Wenn vom globalen Dorf die Rede ist, bedeutet das, dass auf der Welt eine Kommunikationssituation herrscht, wie sie eigentlich nur ein Dorf bieten kann. Das heißt, alle relevanten Informationen sind schnell und für (fast) jeden zugänglich. ²²⁷ Allerdings heißt das nicht, dass die Menge der Informationen auch so überschaubar ist, wie man sich das bei einer dörflichen Gemeinschaft vorstellt. Tatsache ist jedoch, dass vormals weit Entferntes durch die moderne Technik näher zusammengerückt ist. Dieses Phänomen bringt Flusser mit seinem Begriff der telematischen Gesellschaft auf den Punkt.

²²⁵ Diese Stelle ist akustisch nicht zu verstehen.

²²⁶ Flusser 1996 CD: 39,10-39,59.

²²⁷ Angesichts der Ausbreitung des Internets im privaten Bereich wird bereits diskutiert, ob diese Entwicklung zu einer neuen Zwei-Klassen-Gesellschaft führt: Einerseits jene, die über einen Zugang verfügen, andererseits die Klasse ohne Computer, die an dieser Kommunikation nicht teilnehmen kann.

3. *Stadt und Medien*

a) *Vilém Flussers Stadtbild*

Flussers Stadtbild fußt auf den Überlegungen seiner Medientheorie. Ein verändertes Stadtbild ist die logische Konsequenz sich wandelnder Kommunikationsstrukturen, wie sie die telematische Gesellschaft mit sich bringt. Seine Vorstellung vom Mensch als Knotenpunkt im Kommunikationsnetz, durch den Informationen laufen, prägt auch sein Bild von der Stadt.

In seinem Aufsatz „Die Stadt als Wellental in der Bilderflut“ behauptet er, das alte Stadtbild habe ausgedient. Aber auch das alte Menschenbild. Für ihn gibt es keine Individuen, die in der Stadt zusammenkommen; vielmehr sieht er das Identität verleihende „Selbst“ als einen Knoten, „in welchem sich verschiedene Felder kreuzen, etwa die vielen physikalischen Felder mit dem ökologischen, physischen und kulturellen.“²²⁸ Das Selbst ist in diesem Modell kein Kern, sondern eine Schale, die die verschiedenen Teilchen enthält. Einer Maske gleich, wird die jeweils benötigte „Identität“ aufgesetzt, um sich in der Stadt zu bewegen. Die Stadt erst ermöglicht diese Identität, die vorher nicht gegeben ist. Der Glaube an eine individuelle Identität des Menschen ist aufzugeben und mit ihr das dazugehörige Stadtbild.

São Paulo ist für Flusser ein spezieller Fall. In seinem Aufsatz „São Paulo: Alte und neue Codes“²²⁹ erklärt er die städtischen Räume wie folgt:

Im historischen (und proto-historischen) Sinn ist „Stadt“ eine aus drei Räumen bestehende Siedlung: Privatraum (Haus), politischer Raum (Marktplatz) und heiliger Raum (Tempel).[...] Das städtische („zivilisierte“) Leben ist der Versuch einer Synthese von Privatleben (Wirtschaft), öffentlichem Leben (Politik) und sakralem Leben (Sinnsuche). Die Geschichte der westlichen „Zivilisation“ kann als ein Prozeß angesehen werden, in dessen Verlauf sich dieser Syntheseversuch verwandelt. Es geht um die Frage nach der Stellung der Wirtschaft, der Politik und der „Theorie“ im Stadtgefüge.

Aus dieser Sicht ist nicht von einer „Stadt“ zu reden. São Paulo kann nur mit großem Vorbehalt in die Geschichte der westlichen „Zivilisation“ im oben gemeinten Sinn eingereiht werden.²³⁰

²²⁸ Flusser 21996: 152.

²²⁹ Flusser in: Prigge (Hrsg.) 1992: 196-219.

²³⁰ Flusser in: Prigge (Hrsg.) 1992: 197.

Flusser sieht vor diesem Hintergrund São Paulo als geschichtslose Stadt, da sie nur einen Raum kenne, den ökonomischen (privaten). Das historische Stadtmodell sei für São Paulo ebenso wenig brauchbar wie das überholte Menschenbild. Gerade für São Paulo, für das Flusser den Begriff „Stadt“ nicht passend findet, träfen die historischen Räume nicht zu. Er untersucht die Stellung der Intellektuellen in der Stadt und filtert ihre Codes heraus: den philosophischen, journalistischen, architektonischen, visuellen, akustischen und wissenschaftlichen Code. Seiner Auffassung nach befinden sich die Schriftsteller São Paulos in dem Dilemma, sich einerseits an dem westlich geprägten Bild des historisch denkenden Schriftstellers zu orientieren, andererseits aber stehe dies in Widerspruch zur „geschichtslosen“ Stadt São Paulo, die Flusser als rein ökonomisches Zentrum ohne politische und theoretische Dimension versteht. Daraus resultiere der Versuch der Intellektuellen, zu historisieren oder zu politisieren, in jedem Fall aber die Stadt nach westlichem Denkmuster 'umzustrukturieren'.

Für São Paulo gelte der dialektische Vorgang Bild/Schrift nicht: das Resultat davon sei zwar in Brasilien übernommen worden, der dialektische Prozess selbst habe dort aber nicht stattgefunden. Das bedeute, dass die brasilianischen Intellektuellen mit europäischer Schriftkultur auf die exotische Bilderwelt Brasiliens träfen, aber nicht den „verdrängten Resten einer voralphabetischen europäischen Magie“²³¹ gegenüberstünden. In den Codes der technischen Bilder sieht Flusser die Zukunft São Paulos. Hier bewirkt das Aufeinandertreffen folgendes:

Das Denken des „Volkes“, also des Proletariats und Subproletariats, ist größtenteils magisch. Aber verlorengegangen ist die ursprüngliche europäische und afrikanische Bildtradition. In die Bresche springen die neuen technischen Bilder. Sie werden von Intellektuellen hergestellt, die über so gut wie gar keine traditionellen Bindungen verfügen. Das Ergebnis sind technisch weit fortgeschrittene, magisch wirkungsvolle und intellektuell primitive Bilder. Diese dienen dem „Volk“ nicht nur als Verhaltensmodelle, sondern obendrein als Erkenntnismodelle – etwa in Form kommerzieller Werbung, politischer Propaganda, Videoclips, endloser TV-Serien.“²³²

Die „bildherstellenden Intellektuellen“, meint Flusser, würden die Macht in der Stadt „an sich reißen“. Somit räumt Flusser dem Fern-

²³¹ Flusser in: Prigge (Hrsg.) 1992: 209.

²³² Flusser in: Prigge (Hrsg.) 1992: 216.

sehen eine wichtige Rolle in der Mediation von Werten und Lebensmustern ein.

Flusser zeichnet das neue Stadtbild, gemäß seiner Definition vom Menschen, als intersubjektives Relationsfeld, in dem der Mensch ein Knotenpunkt von Beziehungen ist:

Wir haben uns ein Netz von zwischenmenschlichen Beziehungen vorzustellen, ein „intersubjektives Relationsfeld“. Die Fäden dieses Netzes sind als Kanäle zu sehen, durch welche Informationen wie Vorstellungen, Gefühle, Absichten oder Erkenntnisse fließen. Diese Fäden verknöten sich provisorisch und bilden das, was wir „menschliche Subjekte“ nennen. Die Gesamtheit der Fäden macht die konkrete Lebenswelt aus, und die Knoten darin sind abstrakte Extrapolationen. Hält man am Bild des intersubjektiven Relationsfeldes fest – „wir“ ist konkret, „ich“ und „du“ sind Abstraktionen daraus –, dann gewinnt das neue Stadtbild Konturen. Es ist etwa so vorzustellen: Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind an verschiedenen Orten des Netzes verschieden dicht gesponnen. Je dichter sie sind, desto konkreter sind sie. Diese dichten Stellen bilden Wellentäler im Feld, das man sich schwingend wird vorstellen müssen. An diesen dichten Stellen rücken die Knoten einander näher, sie „aktualisieren“ sich gegenseitig. Die Wellentäler wirken auf das umliegende Feld „anziehend“ (in das Gravitationsfeld einbeziehend), immer weitere zwischenmenschliche Beziehungen werden von dort her angezogen. Jede Welle ist ein Brennpunkt für Aktualisierung zwischenmenschlicher Virtualitäten. Solche Wellentäler sind Städte zu nennen.²³³

In diesem Stadtbild kommen keine Häuser vor, keine Plätze, keine Parks, keine Straßen. Wichtig ist das Immaterielle der Stadt. Die Stadt verschwindet hinter den Beziehungen der Menschen untereinander, zueinander. Beziehungsstrukturen bilden das Bedeutungsgeflecht der Stadt. Es ist viel Abstraktionsvermögen nötig, um Flussers Gedanken-spiel zu folgen.

Doch seine Überlegungen führen in eine interessante Richtung: zur Abstraktion der Funktionen der Stadt von ihrem physischen Erscheinungsbild. Die Stadt in ihren Funktionen bedarf keines Ortes mehr, sie ist genau genommen reine Kommunikation. Doch noch immer assoziiert man mit dem Wort „Stadt“ eine Häuseransammlung, Straßen und Plätze. Dass wir uns davon lösen müssen, ist die Forderung Flussers und darin sieht er den Paradigmenwechsel. Seine Ideen basieren auf seiner Kultur- und Medientheorie der komputierten, kalkulierten Bilder.

²³³ Flusser 21996: 153.

Der lange Ausflug in seine Schriften war nötig, um sein Stadtbild verstehen zu können. Das Wort „Bild“ meint bei ihm kein Abbild, denn die Beschreibung der komplexen Welt ist nach seinem Dafürhalten unmöglich geworden. Möglich aber ist es, ein kalkuliertes, aus theoretischen Programmen berechnetes Bild zu entwerfen. Und so entsteht auch sein neues Stadtbild aus den Informationen, die ihm zur Verfügung stehen und die sich dem „Abbilden“ entziehen. Seine Vorstellung von der Stadt hat Florian Rötzer aufgegriffen und weiterentwickelt in seiner 1995 erschienenen Arbeit *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*²³⁴.

b) *Florian Rötzers Telepolis und Richard Sennetts Stadtanalyse*

Die modernen Kommunikationstechnologien werden die gebaute Stadt überflüssig machen. Das jedenfalls meint Florian Rötzer, aufbauend auf seiner Betrachtung von Städten und in Weiterentwicklung der Flusserschen Thesen. Wenn Flusser mit seinem Stadtverständnis versucht, sich vom städtebaulichen Bild zu lösen, so geht Rötzer einen ähnlichen Weg, indem er die Kommunikationsfunktion der Stadt analysiert.

Damit nimmt er ein Element auf, das von Anbeginn an eine wesentliche Aufgabe der Stadt ausmachte: die Verkürzung von Kommunikationswegen. Die Koordinaten Raum und Zeit stehen in der Stadt in direkter Abhängigkeit voneinander. Während man mit der Schaffung von Städten Wege abzukürzen suchte, muss man sich angesichts einer Stadt wie São Paulo wiederum fragen, ob sie in diesem Sinne „funktioniert“. Denn die Durchquerung des städtischen Raums dauert Stunden. So gesehen erfüllt São Paulo nicht diese spezifische Stadtfunktion. Es ist eine Häuseransammlung ohne charakteristische Merkmale, ohne Zentrum. Und mit den wachsenden *subúrbias* entwickelt sich ein neues Stadtbild, das auch für andere Metropolen Geltung hat.

Mit dem Phänomen der zu „Megacities“ anschwellenden Städte hat sich Richard Sennett befasst. Er analysiert in *Fleisch und Stein*²³⁵ die westliche Stadt hinsichtlich des Verhältnisses Körper und städtischer Raum. An vielen Beispielen zeigt er, wie sich in den Stadtformen das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper spiegelt. Er sieht

²³⁴ Rötzer 1995.

²³⁵ Sennett 1995.

den Grund für die uferlose Ausbreitung der Städte gerade in der Bedeutung der Geschwindigkeit für den Großstadtmenschen, die auch für die Bewegung durch den Raum gilt:

Die Technologien der Bewegung – von Automobilen bis zu Autobahnen – ließen die menschlichen Siedlungen über die hochverdichteten Zentren hinaus in periphere Räume wuchern. Raum wurde so ein Mittel zum Zweck einer Bewegung – heute messen wir städtischen Raum daran, wie leicht wir ihn durchqueren und verlassen können.²³⁶

Ein Resultat davon ist, dass der städtische Raum entsprechend nichtsagend aussehe. Der Autofahrer, der über die Stadtautobahnen rast, will so wenig Ablenkung wie möglich; er will keine Anregung durch den Raum, sondern ihn möglichst schnell durchqueren. Entsprechend wenig Eindrücke nimmt er während der Fahrt von der Stadt auf. Selbst die eigene Tätigkeit des Gaspedaldrückens sei automatisiert und werde kaum mehr wahrgenommen. Er erlebt den Raum physisch als Zeit. Sennett wird bei der Formulierung seiner These nicht an São Paulo gedacht haben, aber da sie zutrifft, zeigt das, welche Allgemeingültigkeit seine Aussagen für viele Metropolen dieses Zuschnitts hat. São Paulos oberstes Verkehrsmerkmal, der Stau, verändert die These nicht, denn selbst wenn der Verkehr steht, wird die Stadt als stockende Bewegung wahrgenommen. Um das Auto herum sind nur andere Autos zu sehen und Motorengeräusche zu hören; die Gebäude der Stadt, ihre Straßen und Bewohner beeindrucken nicht. Bezeichnen-derweise geht man in São Paulo nicht spazieren, man geht nur zu Fuß, wenn es zwingend erforderlich ist. In entsprechend schlechtem Zustand befinden sich die Gehwege, sofern überhaupt welche vorhanden sind.

Rio ist als Touristenstadt anders geartet, das Gehen genießt hier einen höheren Stellenwert als in São Paulo. Doch das Stauphänomen trifft man auch in Rio an. Auch Rötzer hatte nicht unbedingt latein-amerikanische Städte im Sinn, als er folgendes schrieb:

Noch haben wir, wie auch der Begriff der Suburbanisierung zeigt, keine wirkliche Terminologie für das Leben in diesen weder urbanen noch ruralen Siedlungsformen an den „Randzonen“. Unser Denken ist noch auf überkommene Kategorien fixiert und wird von den gesellschaftlichen Prozessen überholt, die eine neue Beziehung zwischen den Siedlungsformen des Menschen und dem Raum etablieren. Dieser verzweigt sich ebenso wie die Lebenswelt, durch deren Schnittstellen er transformiert

²³⁶ Sennett 1995: 24.

wird, in einen virtuellen und einen „realen“ Bereich, in dem wir uns mit unserem materiellen Körper in einer materiellen Umgebung befinden.²³⁷

Dennoch trifft auch diese Überlegung auf São Paulo und Rio zu: Die ehemalige Bedeutung der Zentren für die Städte verlagert sich in deren Peripherien. Sennett zieht im gleichen Sinne eine ebenso interessante wie verblüffende Parallele zwischen Stadtentwicklung und Kommunikationstechnologie:

So hat die neue Geographie praktisch eine Entsprechung in den Massenmedien. Der Fahrende erfährt die Welt wie der Fernsehzuschauer gleichsam unter Narkose; der Körper bewegt sich passiv, desensibilisiert im Raum, auf Ziele zu, die in einer zersplitterten und diskontinuierlichen städtischen Geographie liegen.²³⁸

Die eigentliche Primärerfahrung wird zunehmend ersetzt durch Sekundärerfahrungen, durch vermittelte Erfahrung, nicht körperlich spürbare Erfahrungen. Man spürt die Ereignisse nicht mehr im direkten Kontakt, physisch, aber erlebt sie dennoch, sozusagen gefahrlos, aus einer Zuschauerposition heraus – ob vor dem Fernseher oder im Auto. So angenehm diese Lebensform ist, so stark wächst die Angst vor dem tatsächlichen Erleben. Und diese Angst meint Sennett. Der Mensch ist bestrebt, sein Leben vor Gefahren weitgehend zu schützen. So behütete ihn die Stadt ursprünglich vor dem Unbill der Natur. Doch zugleich birgt sie neue Gefahren in sich. In einer Millionenstadt ist es zum Beispiel der unfreiwillige Kontakt mit anderen Menschen. So erkennt Sennett in der Stadtplanung das Bemühen, Berührungen zwischen Arm und Reich, Wohnvierteln und Gewerbegebieten, Schwarz und Weiß zu vermeiden.

In São Paulo und Rio gibt es zwangsweise den Kontakt durch das unkontrollierte Wachstum, denn Stadtplanung ist nicht erkennbar. Doch je stärker die Berührung, desto stärker die Abwehr derselben: Wohlhabende Bürger grenzen sich ab durch hohe Mauern, Sicherheitsdienste und Stacheldraht. Ihr Leben richten sie so ein, dass die wirkliche Berührung mit dem Elend vor der Haustür trotz räumlicher Nähe nicht geschieht. Das Haus verlassen sie mit dem Auto durch die Tiefgarage. Der Weg endet im vollklimatisierten Büro, im ebenfalls gesicherten Shopping-Center oder im elitären Sport- und Freizeitclub. So wenig, wie die Hitze im Wagen mit Klimaanlage und verdunkelten

²³⁷ Rötzer 1995: 85.

²³⁸ Sennett 1995: 25.

Scheiben empfunden wird, so weit sind die Probleme der Stadt entfernt. Armut und Elend liegen zwar an der Straße, aber man kann daran vorbeifahren.

Zur intensivsten Berührung kommt es bei Gewalttaten; deswegen wird viel Energie auf Sicherheitsvorkehrungen verwandt. So sind die brasilianischen Megastädte gute Beispiele für Sennetts These der „Angst vor der Berührung“, denn dort ist die Berührung stadtplanerisch nicht verhindert und die Angst davor drückt sich in den individuellen Gegenmaßnahmen aus.

Bedacht werden muss im brasilianischen Fall aber das kulturell bedingte Verhalten, das zwischenmenschliche, intime Berührungen eher zulässt als ablehnt. Das zeigt sich in den Umgangsformen, in der Musik, im Karneval. Dennoch ist es kein Widerspruch zur vorigen These, denn es handelt sich um Berührung auf zwei verschiedenen Ebenen. Auf der einen spielen sich die vertrauensvollen Berührungen ab, die in der Regel „von gleich zu gleich“, also zwischen Mitgliedern der selben sozialen Schicht stattfinden. Sie sind gewollt und zugelassen. Die zweite Ebene ist die der angstvollen, nicht gewollten Berührungen. So stark wie die Akzeptanz von Berührung auf der ersten Ebene ist, so stark ist die Ablehnung auf der zweiten.

„In den Massenmedien tut sich eine Kluft zwischen dargestellter und gelebter Erfahrung auf“²³⁹, stellt Sennett fest. Er bezieht sich damit auf psychologische Studien, die Reaktionen, Empfindungen und Verhalten von Fernsehzuschauern untersuchen. Der Konsum simulierter Wirklichkeiten schwäche das Empfinden für taktile Realität, so lautet das Fazit der Studien. Während einerseits die grausamsten Massaker auf dem Bildschirm – behaglich zurückgelehnt im Sessel – betrachtet werden, erregt der Krüppel auf der Straße Angst, Schrecken und Abscheu, denn er ist zum Greifen nahe. Oder könnte gar nach einem selbst greifen.²⁴⁰

Sennett argumentiert, diese Konsumhaltung vor dem Bildschirm führe zu einer Passivität des Zuschauers auch im „wirklichen“ Leben. Da Silva jedoch führte das Beispiel der Favelados an, die gar nicht passiv seien, sondern vielmehr aktiv agierten. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich auf, wenn man davon ausgeht, dass es nicht ein all-

²³⁹ Sennett 1995: 22.

²⁴⁰ Das ist zumindest eine typische Sichtweise für den brasilianischen Mittelstand.

gemeinverbindliches gesellschaftliches Verhalten gibt. Die Gruppe der Favelados, die da Silva beschrieb, hat durch Armut und elende Lebensumstände eine ganz andere Motivationslage als der mittelständische Bürger. Doch zu differenzieren fällt schwer, denn damit begibt man sich mitten hinein in die unüberschaubare Komplexität des Großstadtlebens. Was für den einen Bürger der Stadt gilt, trifft auf den anderen noch lange nicht zu. Die Gesellschaft ist nicht homogen, womit da Silva Recht hat. Anhand der Großstadttexthe – die ja Beobachtungen solcher gesellschaftlichen Vorgänge zur Sprache bringen wollen –, sollen diese Thesen überprüft werden, denn sie können zur Differenzierung einzelner Segmente dienen.

Die Struktur der Städte mit ihren Schnellstraßen, die durch riesige Siedlungsgebiete führen, ihren Shoppingcentern und ihren hermetisch abgeriegelten Wohngebäuden ermöglichen zumindest der wohlhabenden Schicht ein relativ berührungsfreies Leben. So stehen die Shoppingcenter fast symbolisch für das Abschotten der Reichen gegen die Armen, und Circo Marcondes Filho beschreibt in seiner Arbeit *Quem manipula quem? Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil* den Besuch des Shopping Center Norte in São Paulo gar als kostenloses und gesellschaftlich sanktioniertes Äquivalent zum LSD-Trip:

As visões paradisíacas, o distanciamento da realidade, a contemplação do mundo do consumo são oferecidos por este espaço laboriosamente construído, onde o mundo real não entra. Ao atravessarmos a porta de ingresso no local, a impressão que se deseja transferir é a do adentrar-se em um mundo puro. Puro de misérias, da pobreza, dos pedintes, dos assaltos e da violência de lá fora; e também puro da sujeira e do excesso de „brasilidade“ de nossas cidades: excesso de tristeza, de decepções, de frustrações e de aborrecimento. Nesta viagem imaginária, deixa-se o mundo brutalizado do lado de fora.²⁴¹

Die nicht zu Berührenden hingegen, die Favelabewohner, oder jene, die noch nicht einmal ein eigenes Dach über dem Kopf haben und unter den Stadtautobahnbrücken hausen, haben ein ganz anderes Stadterleben. Wenn sie zwischen Autos mit verdunkelten Fensterscheiben versuchen, Kaugummis zu verkaufen oder auf den Straßen

²⁴¹ Marcondes Filho 1992. Aus dem Kapitel „Shopping center, o LSD da classe média“: 81.

nach verwertbarem Müll suchen, ist ihre Perspektive eine andere. Sie sind die Ausgegrenzten.²⁴²

Einzelne Schichten der Gesellschaft erfahren die Stadt jeweils auf eine eigene, charakteristische Weise. Eine gemeinsame Erfahrungsschnittmenge bilden die durch die Massenmedien, vor allem das Fernsehen, vermittelten Eindrücke. Wenn mehr Haushalte einen Fernseher als einen Kühlschrank besitzen, wenn es also wahr ist, dass auch die ärmste Bevölkerungsschicht am medialen Spektakel teilnimmt, dann kann man zumindest von einer gemeinsamen Wahrnehmungsebene der meisten Städter, quer durch alle Schichten, ausgehen. Die physisch erlebbare Stadt hingegen wird unterschiedlich erfahren, je nachdem, wie sie „genutzt“ wird.

Die Stadt beeinflusst demnach die Wahrnehmung in zweierlei Hinsicht: Zum einen durch die Medienpräsenz in ihr, die der Stadt in ständiger Erneuerung und Selbstbespiegelung ein öffentliches, über die Medien allen Bewohnern zugängliches Gesicht verleiht; zum anderen durch die Stadtstruktur im räumlichen wie zeitlichen Sinne. Dieser Zusammenhang wird seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gesehen, als Städte zu Großstädten anwuchsen und dieser Prozess durch das Aufkommen der Massenmedien begleitet wurde. Doch die Interpretationen von Städten und städtischem Leben beruhten und beruhen noch immer auf dem traditionellen Stadtbild, das laut Flusser überholt ist. Mit der modernen Kommunikationstechnologie und dem wilden Wachstum der Metropolen ist ein völlig anderer Hintergrund gegeben, vor dem der Zusammenhang von Stadt und Medien betrachtet werden muss. Es gilt, diesen Paradigmenwechsel in der Stadtbetrachtung zu vollziehen. Zu diesem Wechsel gehört auch die folgende Feststellung Rötzers:

Absehbar ist, daß die getrennten Welten von Telefon, Radio, Fernsehen, interaktiven Medien und Computernetzwerken zu einem neuen, bislang in seinen Dimensionen und Möglichkeiten noch gar nicht überblickbaren Medienverbund zusammenwachsen, der zu einer neuen Lebenswelt der Teleexistenz führt. Und damit zu einer digital erzeugten und virtuellen

²⁴² Aus dieser Perspektive ist *Quarto de despejo* (São Paulo: Ática, 1993) geschrieben, das Tagebuch der Favelabewohnerin Carolina Maria de Jesus aus den 50er Jahren. Es ist in der brasilianischen Literatur eine Ausnahme. Erst 1997 kommt mit *Cidade de Deus* von Paulo Lins wieder ein Roman heraus mit dieser Sichtweise (wenngleich nicht autobiographisch), der ebenfalls im Kontrast zu den anderen Texten gelesen werden kann.

Informationsumwelt, in der sich vieles machen und erfahren lassen wird, wozu man bislang die gebaute Kommunikations- und Interaktionsumwelt der Städte benötigte und dort auch körperlich anwesend sein mußte.²⁴³

Demnach würden die Städte in Zukunft überflüssig in Bezug auf eine ihrer ursprünglichen Aufgaben, der schnellen und auch persönlichen Kommunikation. Davon berührt wird auch die Realitätswahrnehmung, denn mit der Telepräsenz stellt sich umso mehr die Frage, wie es um die Wertigkeit von Realität und Telerealität bestellt ist. Wenn in virtuellen Computerwelten Entscheidungen gefällt werden, per Videokonferenz oder Fernoperation, dann ist die Telepräsenz Realität, denn sie greift in ein Geschehen ein und verändert Sachverhalte. Auf die Frage, inwiefern sich dann noch die Telepräsenz vom *real life* unterscheidet, antwortet Rötzer:

[...] mehr als das Senden, Empfangen, Speichern und Prozessieren von Daten geschieht auch nicht, wenn Menschen sich körperlich an einem materiellen Ort begegnen. Die Unterscheidung basiert vielleicht nur auf der Breitbandigkeit der Kanäle und der Dichte der Daten, also auf einer möglicherweise vorläufigen Unterlegenheit der Technik in Hinblick auf Komplexität, nicht aber auf einer prinzipiellen Differenz.²⁴⁴

Von dieser Betrachtung der Medien in ihrer zwischenmenschlichen Funktion soll der Blick nun auf ihre Funktion in der Kultur gelenkt werden. Gerade in Lateinamerika besetzen sie eine wichtige Position im kulturellen Leben. Dort beschäftigen sich, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, Néstor García Canclini und Jesús Martín-Barbero mit dem Themenkomplex Kultur, Medien und Großstadt.

c) Kulturtheorie: Jesús Martín-Barbero und Néstor G. Canclini

Néstor García Canclini stellt im Rahmen seines Forschungsprojektes über Mexico City fest, dass sich die heutige Stadt jeglicher Beschreibung entziehe. Aus der Nähe betrachtet nehme man nur noch Bruchstücke des Alltagslebens wahr und unmittelbar Benachbartes – die große Totale gebe es nicht. Das ganze Land sei in der Großstadt enthalten, verschiedene Rassen, Sprachen, Kulturen.²⁴⁵ Es entstehe eine Vielfalt an Diskursen, die nicht mehr allein dadurch bestimmt seien, was in der Stadt selbst geschehe, sondern auch „dadurch, wie sie von

²⁴³ Rötzer 1995: 42.

²⁴⁴ Rötzer 1995: 50.

²⁴⁵ Canclini in: Projektgruppe Neue Welt Stadt (Hrsg.) 1995: 11-30.

Migranten und Touristen, von Nachrichten und Waren aus anderen Ländern durchkreuzt wird“²⁴⁶. Die Globalisierung bringe es mit sich, dass sich viele Prozesse verschiedensten Ursprungs gleichzeitig an einem Ort abspielten. Das Bild einer homogenen Stadt oder der Stadt als homogener Einheit, schafften nur noch die übergreifenden Medien. In ihnen gestalte sich eine neue städtische Symbolwelt, an der alle teilhaben könnten und die auch gewisse Maßstäbe setze: „In der Großstadt sind es [...] die Regierungsbeschlüsse und Mediendiskurse, welche die verstreuten Bruchstücke des Stadtgewebes zu einer imaginären Einheit verbinden“²⁴⁷, formuliert Canclini.

Zieht man die vorangegangenen Betrachtungen der Medienwissenschaften heran, könnte man sagen: Es gibt ein Bild von der Stadt auf der Ebene der Realität der Massenmedien, das dem individuellen Empfinden der Stadt als Primärerfahrung gegenübersteht. Canclini meint:

Die literarischen, künstlerischen und massenmedialen Diskurse sind nicht nur Zeugnisse einer imaginären Kompensation, sie verzeichnen auch die Dramen, die sich in der Stadt abspielen, ihre Verluste und Veränderungen.²⁴⁸

In *Culturas híbridas*²⁴⁹ legt er seine weitreichende Theorie zur latein-amerikanischen Kultur dar, die er in die Diskussion der Postmoderne einbettet. Die Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne, katholischem Glauben und *candomblé*, die Mischung von verschiedensten Rassen und Ethnien ergibt eine starke Facettierung und Segmentierung des Lebens und somit eine heterogene Kultur, eine Pluralität von Lebensformen. Das sind Kennzeichen der Postmoderne, weswegen auch davon gesprochen wird, dass Lateinamerika der postmoderne Kontinent schlechthin sei.

Die Theorie verabschiedet sich von homogenisierenden Kulturvorstellungen und proklamiert heterogene Modelle als die eigentlich zutreffenden. Wenn bislang die homogene Kultur als Idealbild verstanden wurde und zur Identifikation diene, beispielsweise „die brasilianische Kultur“, dann ist es jetzt die Vielfalt brasilianischer Kulturen, die selbstbewusst betont wird. Dazu zählen die Indio-Kultu-

²⁴⁶ Ebenda: 24.

²⁴⁷ Ebenda: 25.

²⁴⁸ Ebenda: 28.

²⁴⁹ Canclini 1992.

ren des Amazonasgebietes ebenso wie die afrikanische Tradition des Nordostens oder die der Gauchos im Süden des Landes. Die Pluralität gilt jetzt als positives Strukturelement brasilianischer (lateinamerikanischer) Kultur. Dieses Nebeneinander und Miteinander vormoderner, moderner und postmoderner Zustände in einer Gesellschaft belegt Néstor García Canclini mit dem Begriff *culturas híbridas*. In einer hybriden Kultur sind keine scharfen Trennlinien gezogen zwischen *culto*, *popular* und *masivo*:

Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo „culto“; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.²⁵⁰

Den Begriff *hibridación* grenzt Canclini ab gegen *sincretismo* und *mestizaje*, die jeweils nur einen Aspekt erfassen, während *hibridación* sowohl rassische Mischungen als auch religiöse und neuere kulturelle Prozesse umfasst. Von Interesse ist, wenn Indio-Kultur auf moderne elektronische Kommunikationsmedien trifft, wenn afrikanische Volksmusik neu vertont wird, oder das Verhalten moderner Künstler angesichts der Volkskunst. Nach Canclinis Auffassung bezeugen die Mischungen, die entstehen, eine Einflussnahme, ein Miteinander, aber weder die Ablösung der Volks- durch die Massenkultur, noch deren Gleichsetzung. Die Massenmedien nähmen in der Gesellschaft eine wichtige Position ein, da sie die Mittler seien, die Raum böten für eine neue Kultur, in der Volkskultur auf Massenkultur treffe.

In diese Diskussion über die Kultur reiht sich Jesús Martín-Barbero ein und untersucht noch spezifischer die kulturelle Entwicklung urbaner Gesellschaften unter dem Einfluss der Medien als dies Canclini bereits in *Culturas híbridas* getan hat. In seinem Aufsatz *Dinámicas urbanas de la cultura*²⁵¹ weist er drei dynamische Bewegungen aus, die die heutige Kultur lateinamerikanischer Großstädte bestimmen: die *dinámica de modernización*, *desterritorialización* y *reterritorialización* und die *hibridación*. Erstere beschreibt die Ver-

²⁵⁰ Canclini 1992: 14f.

²⁵¹ Martín-Barbero 1995: 135-149.

schiebung der Produktion kultureller Güter von den traditionellen Ursprüngen wie Staat, Kirche und Gemeinschaft hin zur „industriellen Fertigung“ zum Beispiel durch Massenmedien, Professionalisierung der Künstler und marktwirtschaftlich orientierte Verlage. Zudem würden traditionelle Lebensformen durch die zunehmende Globalisierung und die Funktion der Massenmedien als deren Verbreitungsorgan in der Gesellschaft durch neue Lebensmodelle ersetzt. Diese glichen sich überall in der westlichen Welt bei gleichzeitiger Diversifizierung der Lebensstile, die sich beispielsweise in der Mode ausdrückten.

Das dritte Element der *modernización* beschreibt die Säkularisierung und die Internationalisierung der Symbolwelten. Säkularisierung bedeute in diesem Kontext, dass sich die Kultur von der – in Lateinamerika dominanten – katholischen Kirche ablöse und selbstständig mache. Dass sich auch die Symbolwelten emanzipierten, zeige sich im freieren Umgang mit der Sexualität, Kleidung etc., die nicht mehr dem Moralkodex der Kirche entsprächen. Zugleich sei eine Globalisierung der Symbolwelten zu beobachten, die überall auf der Welt nach gleichen Mustern entstünden und sich einander annäherten. Eine Homogenisierung auf dieser Ebene bedeute aber nicht, dass nicht zugleich eine Diversifizierung auf nationaler oder lokaler Ebene stattfinde. Vielmehr würden individuelle (nationale) Gegebenheiten „weltfähig“ gemacht, exportfähig, das heißt, sie würden umcodiert:

[...] la lógica nueva no es la de sustituir la diversidad de costumbres por un estilo de vida unificado sino la de cambiar de significación, la de resignificar las propias costumbres de cada lugar, porque de este modo no sólo gana en capacidad de ser asumido por la gente sino que además gana productos que puede exportar al resto del mundo.²⁵²

Diese kulturelle Entwicklung geschieht vor dem Hintergrund der Weltwirtschaft, wenn Martín-Barbero als Beispiel gemeinsamer Symbolwelten Coca-Cola, also ein Weltmarkenprodukt, anführt.

Einen wichtigen Punkt streicht er im Zusammenhang mit der *modernización* heraus: die Funktion der Massenmedien in der Gesellschaft, die trotz all ihrer Macht einen charakteristischen Zug der lateinamerikanischen Kultur nicht verdrängen konnten:

Frente a la visión „tradicional“ que identifica modernidad con cultura letrada, la mayoría de la gente hoy es moderna, en aspectos claves de su vida pero esa modernidad no tiene como eje al libro, sino a unas culturas

²⁵² Martín-Barbero 1995: 141.

orales sobre las cuales se incorpora una enorme complicidad con las culturas audiovisuales. Es decir, nuestras masas urbanas son modernas sin dejar la cultura oral.²⁵³

Diese Feststellung ergänzt jene aus dem vorigen Kapitel, die besagt, dass das gesprochene Wort sich im lateinamerikanischen Fernsehen dem Bild nicht unterordnet. Zugleich widerspricht dies aber nicht der wachsenden Bedeutung des Bildes und der visuellen Medien, wie Flusser sie feststellt. Denn er wertet die elektronischen Bilder im Kontrast zur Schrift, nicht zur oralen Kultur. Dieser stünden Bilder nicht im Wege, vielmehr sei hier eine gegenseitige Ergänzung möglich. So betrachtet, bietet eine traditionell orale Kultur weniger Widerstand gegen audiovisuelle Medien, als eine schriftorientierte Kultur. Martín-Barbero erachtet es als wichtig, dass in Ländern mit hoher Analphabetenquote die Bevölkerung über Fernsehen (und Radio) die Möglichkeit erhält, an der Moderne teilzunehmen, auch ohne der Schrift kundig zu sein. Er meint, in Lateinamerika habe man den Fehler begangen, Analphabetismus als *incultura* misszuverstehen. Ohne die Bedeutung des Buches für viele Kulturen schmälern zu wollen, besteht er darauf: „la cultura del libro es pequeña y temporalmente mínima comparada con las grandes culturas del mundo.“²⁵⁴ In Lateinamerika setze man Buch mit Schule gleich, es sei für den Alltag irrelevant. Die Schwierigkeit läge darin, diese Modernität, die sozusagen ohne Buch auskomme, einzuordnen und zu verstehen.

Die zweite Dynamik der *desterritorialización* bezieht sich auf Migrationsbewegungen. In Brasilien betrifft diese vor allem die ländlichen Gebiete des Nordostens, aus denen viele Menschen wegziehen in die Großstädte São Paulo und Rio de Janeiro:

Desterritorialización significa que muchos de los referentes culturales que vive la gente de hoy en la ciudad no pertenecen al ámbito de lo nacional sin que tenga nada que ver con lo que hace unos tiempos se llamaba antinacional o anticolombiano.²⁵⁵

Als Beispiel führt er ein Fernsehprogramm an, das sich stark mit lokalen Fragen in Cali beschäftigt. Es rückt die Leute eines Stadtviertels, deren Probleme etc. in den Vordergrund. Die Bildersprache und Narrativik aber ist „transnational“ und kommt ohne stereotypische

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Martín-Barbero 1995: 145.

lokale Einfärbung aus. Als „komplementäre Gegenbewegung“ wird die *reterritorialización* festgestellt. Die dritte Dynamik beschreibt die bereits erwähnte *hibridación*, die sich nirgends besser ausmachen lässt als in den Großstädten Lateinamerikas und die bereits von Canclini definiert wurde.²⁵⁶

Während Sennett und Rötzer Metropolen in ihrer Veränderung erfassen und vor allem bei Rötzer die neuen Kommunikationsverhältnisse eine entscheidende Rolle darin spielen, steht bei Martín-Barbero der kulturelle Wandel im Vordergrund, weniger die Funktion der Stadt. Medien beeinflussen Lebensformen, und dieser Prozess vollzieht sich am deutlichsten sichtbar in den Großstädten. Das Aufeinandertreffen und Mischen verschiedener Ethnien und entsprechender Kulturen, geschieht auch in europäischen oder nordamerikanischen Großstädten, weswegen diese städtischen Phänomene durchaus allgemeiner zu bewerten sind und nicht nur auf Lateinamerika zutreffen. Nun gilt es, die medientheoretischen und kulturtheoretischen Ansätze sinnvoll zueinander in Beziehung zu setzen und diese wiederum bei der Betrachtung der Literatur wirksam werden zu lassen. Das verbindende Element hierbei ist das Konzept der Realität. Im Folgenden sollen nun die Aussagen der Medien- und Kulturwissenschaftler in Hinsicht auf die Literatur betrachtet werden.

Wie aus den verschiedenen medientheoretischen Ansätzen zu ersehen ist, spielt sich ein Großteil der Wahrnehmung auf einer Ebene ab, die gespeist wird durch die Medien: die Ebene der Realität der Massenmedien, wie Luhmann sie nennt. Die Wirklichkeitserfahrung ist geprägt von technischen Bildern, Sekundärerfahrungen, Simulation und virtueller Realität. Das heißt, die Wirklichkeitswahrnehmung verändert sich aufgrund der elektronischen Massenmedien. Die Primärerfahrungen verlieren zunehmend an Bedeutung gegenüber den Sekun-

²⁵⁶ Auch in Brasilien findet eine kulturtheoretische Diskussion statt, die unter ähnlichen Vorzeichen geführt wird wie im spanischsprachigen Lateinamerika. Die thematische Entwicklung gleicht dem Verlauf, der schon im vorigen Kapitel zur Literaturwissenschaft aufgezeigt wurde, was nicht verwundert. Drehte sich in den 70er Jahren die Debatte - was Massenmedien und Kultur betrifft - noch um die Frankfurter Schule, wurde in den 80er Jahren vor allem die Diskussion um den Begriff der *cultura popular* geführt und schließlich über Moderne und Postmoderne philosophiert. Vgl. Hollensteiner in: Scharlau 1994: 161-179. In diesem Aufsatz gibt Hollensteiner einen Überblick über Kulturtheorien in Brasilien seit den 60er Jahren.

därerfahrungen, die viele Menschen miteinander teilen können. Dagegen beschränken sich die Primärerfahrungen auf einen kleinen Aktionsradius eines einzelnen Menschen. Das mimetische Realitätsprinzip wird durch diese neue Realitätsebene außer Kraft gesetzt, das Realitätsprinzip als solches geschwächt. Baudrillard sieht es bereits abgelöst durch die Simulation.

Für die Literatur heißt das, dass nicht mehr vom realistischen Text im Sinne mimetischer Modelle gesprochen werden kann, wie das noch in Bezug auf den Roman des 19. Jahrhunderts geschieht. Mit der modernen Literatur der 20er Jahre und dem experimentellen Schreiben wurde bereits eine neue Art des Schreibens gefunden, die dem neuen, schnellen Großstadtleben Ausdruck verlieh. Dos Passos' *Manhattan Transfer* zeigt eindringlich, wie veränderte Wahrnehmung in der Großstadt über stilistische Mittel wie Montagetechnik und Einflechten von Zeitungsschlagzeilen dargestellt werden kann. Doch wenn es bei Dos Passos um die Darstellung des modernen Großstadtlebens ging, um ein neues Lebensgefühl, so ist der Erzählstil das bewusst gewählte Mittel, um diese neue Wirklichkeitswahrnehmung des Großstadtmenschen sprachlich auszudrücken.

Im Kontrast dazu lautet die These für die heutigen Texte Brasiliens, dass inzwischen die Omnipräsenz der Massenmedien die Wahrnehmung so stark beherrscht, dass sich dieses Phänomen in den Texten niederschlägt: In der Erzählstruktur findet sich die Methode der massenmedialen Realitätskonstruktion wieder. Hierbei geht es nicht um einen vom Autor bewusst gewählten Stil, der adäquat die Wahrnehmung des Großstadtmenschen von seiner Umwelt wiedergibt oder die thematische Auseinandersetzung mit den Medien. Vielmehr lässt sich an den Texten sichtbar machen, wie stark der Metropolenbewohner bereits massenmediale Wirklichkeitsdarstellung verinnerlicht hat, wenn sie im Text als Signal für „Realität“ dient. Es muss also untersucht werden, wie diese Wirklichkeitsmodelle in den Texten wirken. An den Großstadttexten Brasiliens lässt sich dies mit Hilfe der Theorie gut demonstrieren.

Flusser malt ein Zukunftsszenarium aus; die jetzige Zeit ist die des Umbruchs vom Zeitalter der Schrift zur Periode des technischen Bildes. Folglich ist das Schreiben noch immer wichtig, nicht zuletzt bedient sich auch Flusser der Schrift, um seine Theorien zu formulieren. Es ist aber nicht abzustreiten, dass die Computertechnologie stärker

denn je zuvor das Leben beeinflusst. Wenn Flusser (mit Bezug auf McLuhan) behauptet, das Gutenbergzeitalter werde vom Universum der technischen Bilder abgelöst, das Denken finde nicht mehr auf der Basis gesprochener Sprache statt sondern auf jener programmierter, komputerter Bilder; welche Aufgabe können dann noch Sprache, Schrift und die Literatur erfüllen, wie sichern sie sich ihren Platz in der intellektuellen Welt?

Nachdem Luhmann angetreten ist, die Wirkungsweise der Massenmedien in der Gesellschaft darzustellen, soll der Versuch unternommen werden, in dieses Modell die Literatur einzubinden beziehungsweise herauszufiltern, inwieweit die Literatur von der Wirkungsweise elektronischer Medien beeinflusst ist. Oder ob sogar, um in der so geprägten Welt bestehen zu können, eine Annäherung literarischen Schaffens an die Methoden der neuen Medien stattfinden muss. Und ob zugleich diese Methode sprachlich so unterlaufen werden kann, dass weiterführende Botschaften vermittelt werden können, die nur die Literatur zu schaffen vermag und die über das Vermögen der elektronischen Massenmedien hinausgehen. Das hieße, die Literatur bedient sich massenmedialer Methoden, um auf diese Weise in einem nahezu subversiven Akt Botschaften vermitteln zu können, die sich der Massenmedienmacht widersetzen. So stünde die Textaussage im Widerspruch zur benutzten, von den Medien entliehenen Methode.

Die Literatur wird auf der gleichen Ebene rezipiert, auf der auch Informationen aus der Tageszeitung, dem Fernsehen, dem Internet etc. aufgenommen und verarbeitet werden. Es handelt sich also um medial vermittelte Sekundärerfahrungen auf der Ebene der Realität der Massenmedien. Der Weg dorthin führt über eine Sprache, die der journalistischen gleicht: sie ist einfach, eingängig, meist ohne stilistische Verdichtung; sie verwendet keine Metaphern oder Symbole. Entsprechend gelangen die Informationen des Textes in den gleichen Verarbeitungsvorgang wie die Informationen aus der Zeitung.

Der subversive Akt liegt in der immanenten Kritik, dem Auflösen der Muster, die die Zeitungsnachricht, der Fernsehbericht bieten, in eigenständige Zusammenhänge. Großstadthemen wie Gewalt, Kriminalität und Vereinsamung sind Themen, weil die Medien ihnen zu Themenkarrieren verholfen haben. Die Literatur greift sie auf, bearbeitet sie aber inhaltlich eigenständig. Sie vertieft die Themen, gibt ihnen neues Gewicht und verleiht neue Bedeutungen, indem sie sie

aus dem üblichen Erfahrungskontext der Massenmedien herauslöst. Doch der Zugang führt zunächst über die gleichen sprachlichen Bahnen, wie sie die Massenmedien einschlagen.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Literatur sich über diesen subversiven Akt ihren Platz im sich neu ordnenden System sichert, in dem sich die Gegensätze Realität und Fiktion auflösen. Wenn die Referentialität keine Gültigkeit mehr hat, doch zugleich keine Einigkeit darüber besteht, was das Begriffspaar Realität/Fiktion und damit einhergehend die bisherige Struktur der Wirklichkeit ersetzen kann, ist auch die Literatur neu einzuordnen. Simulation, virtuelle Realität, Realität der Massenmedien – in diesen Begriffsschöpfungen liegen Versuche, das zu definieren, was mit dem Verlust der Realität, der früheren mimetischen Modelle, heute Wirklichkeit bezeichnen kann. Erfassen sie auch den Bereich literarischen Schaffens? Es fällt schwer, auf den Begriff Realität ganz zu verzichten. Doch steht fest, dass damit heute keine ontologische Sichtweise der Welt gemeint sein kann. Ein neues Realitäts-Modell muss definiert werden, um darauf aufbauend eine Analyse der Texte vorzunehmen.

Vom Konstruktivismus zu entlehnen ist die Vorstellung, dass das, was als Realität empfunden wird, immer konstruiert ist. Luhmann erweitert das und spricht von der Realitätskonstruktion durch die Massenmedien. In seiner Analyse zeigt er deutlich, wie die Massenmedien eine eigene Ebene der Realität schaffen. Die Begriffe der Primär- und Sekundärerfahrung erleichtern die Vorstellung von dieser Realitätsebene. Baudrillards Simulationsbegriff verhilft zu dem Verständnis, dass sich das Leben in der mediengeprägten Welt zunehmend in inszenierten Scheinwelten abspielt. Die Unterscheidung von Realität und Fiktion fällt somit weg. Daran anknüpfend formuliert Flusser seine Thesen zur Informationsgesellschaft beziehungsweise telematischen Gesellschaft: Die technischen Bilder dienen der Kommunikation in einer Welt, deren Städte sich zunehmend entmaterialisieren. Unkontrolliertes Wachstum der Städte führt zu einer Veränderung der Raum/Zeitachse, zu einer anderen Wahrnehmung von Stadt. Elektronische Medien lösen die sinnliche Kommunikation ab, ersetzen sie und rücken weit Entferntes nah zueinander. Die ursprüngliche Aufgabe der Stadt geht verloren. Das Verständnis von Stadt verändert sich. Die Stadt ist keine rein physische Einheit mehr, die aus Häusern, Straßen

und Plätzen besteht, sondern eine auf ihre Funktionen reduzierte Erscheinung.

Alle Ansätze zeigen, dass das, was noch immer im allgemeinen Sprachgebrauch mit Realität bezeichnet wird, bereits fiktive Elemente enthält, da die Medienrealität starken Einfluss auf das Realitätsempfinden hat. Der Begriff *Realität* steht also im Medienzeitalter für diese Wahrnehmungsebene, auf der Primär- und Sekundärerfahrungen aufeinander treffen und ineinander fließen. Diese Fiktionalisierung der Realität und die damit einhergehende Auflösung der Opposition Realität und Fiktion, ist aber noch nicht im allgemeinen Bewusstsein verankert, sondern bestenfalls Erkenntnis der Wissenschaft. Dieses Realitäts-Modell ist es jedoch, das auch der Literatur zugrunde liegt, die im nächsten Kapitel analysiert wird.

Mit Néstor García Canclini und Jesús Martín-Barbero gewinnt die Medientheorie, bezogen auf Lateinamerika, noch einen weiteren kulturelevanten Aspekt hinzu. Sowohl Canclini als auch Martín-Barbero betrachten die Metropolen Lateinamerikas als die Orte, an denen sich die Postmoderne ablesen lässt. Wenn von der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen und der *hibridación* die Rede ist, taugt das Bild der brasilianischen Großstädte gut zur Erklärung. Hier mischen sich unterschiedlichste Kulturen, hier liegen Elendsviertel neben Luxusvierteln; Zentrum und Peripherie sind kaum zu unterscheiden, die *suburbios* sind die Stadt.

Nicht von ungefähr lädt Canclini den Leser seines Buches *Culturas híbridas* dazu ein, es zu benutzen wie eine Stadt, in die man über den Weg der cultura *erudita*, *popular* oder *masiva* eintritt, in deren Inneren sich alles miteinander mischt, ein Element beziehungsweise Kapitel auf das andere verweist, und es schließlich unwichtig wird, über welchen Weg man gekommen ist. Denn wenn man die Massenmedien als essentiellen Mittler versteht, der cultura *popular* zu einem neuen Bestandteil umformt, sie in das Mediensystem integrierend weiter fortbestehen lässt, dann fällt den Massenmedien gerade in Lateinamerika eine ganz besondere Stellung zu. In ihnen knüpfen sich die einzelnen Bilder zu einem städtischen Selbstverständnis, in ihnen etablieren sich die Werte urbanen Lebens, ohne dass die Tradition davon abgelöst würde. Aber sie geben das Orientierungsmuster vor, in dem sich der Städter selbst verorten kann. Und sie vermitteln das Gefühl der Realität, das im Bewusstsein des Städtlers und Medien-

konsumenten eins wird mit den eigenen Erfahrungen, das zum Abgleich und zur Wertung der eigenen Erlebnisse dient.

Das nächste Kapitel wird die Brücke zur Literatur schlagen, die seismographisch Veränderungen in der Gesellschaft aufzeichnet. Vor dem Hintergrund der massenmedialen Realitätskonstruktion im urbanen Leben erweisen sich die im Folgenden untersuchten brasilianischen Großstadttex te als Reflexe auf die schwindende „Wirklichkeit“, auf den Verlust der Realität als stabilem Referenzsystem im Großstadtleben.

IV. Textanalyse

Betrachtet man Texte als Textur, als Stoff, so gilt es, die einzelnen Fäden des Gewebes herauszulösen, isoliert zu betrachten und ihre Funktion für die Gesamtheit des Materials zu bestimmen. Die Struktur eines Textes setzt sich aus sprachlich-stilistischen und inhaltlich-thematischen Elementen zusammen. Getrennt betrachten kann man diese beiden Textebenen nur durch einen willkürlichen Akt, denn auch die Form bestimmt den Inhalt, beide Ebenen bedingen sich gegenseitig. Aber wie dies geschieht, wie die Form auf die Sinnebene Einfluss nimmt, das soll eine Analyse der Sprache und der narrativen Strategien der Texte herausfiltern.

Es geht also darum, nicht fraglos anzunehmen, was der Text anbietet, sondern zu bestimmen, wie es zu diesem Angebot kommt. Mit einer die Sprache und Erzähltechnik analysierenden Methode wird in Anlehnung an das vorangegangene Theoriekapitel begrifflich zu fassen sein, welche narrativen Strategien der Texte durch die Einflussnahme der elektronischen Medien entstanden sind und wie sie genutzt werden, um in Anlehnung an die neuen Medien Realität zu konzipieren, beziehungsweise Aussagen über Realität zu formulieren oder Realitätseffekte zu erzeugen.

Darüber hinaus darf die Aufgabe nicht allein darin bestehen, Inhalt und Sinn der Texte auszulegen, sondern vielmehr müssen sie daraufhin überprüft werden, wie stark der Leser und dessen Wissenshorizont in die Texte eingearbeitet sind. So soll ein Ausdeuten des impliziten Lesers darüber Aufschluss geben, wie durch die elektronischen Medien „vorbereitete“ Themen in den Texten weiterbearbeitet und inwieweit beim Leser Kenntnisse aus den Medien über seine Umwelt vorausgesetzt werden. Wenn die Rolle des Lesers ausschlaggebend für eine wichtige Sinndimension des Textes ist, ist folglich die Literatur ohne Kenntnis der Welt, wie sie nur aus den Medien bezogen werden kann, nicht verstehbar. Das bedeutet, der Leser versteht die Literatur nicht aufgrund rein literarischer Konventionen, sondern aufgrund von Wahrnehmungsstrukturen zur Realitätskonstruktion, wie er sie durch die Medien, gerade auch der elektronischen wie Fernsehen oder Film, erlernt hat. Die Leistung des Lesers zur Sinnbildung während der

Lektüre der Romane benötigt also eine Schulung in den Medien – und den Genres der Medien.

In der brasilianischen Gesellschaft, in der Literatur einer intellektuellen Elite vorbehalten ist, haben die Massenmedien längst die Aufgabe der Strukturierung von Wirklichkeit übernommen, allen voran das Fernsehen, gefolgt von der Presse. Auch die Literatur ist eine Methode, Realität zu organisieren, zu strukturieren, zu erklären. Doch tritt sie allein wegen der viel geringeren Leserschaft gegenüber den zahlreichen Fernsehzuschauern in dieser Bedeutung hinter die elektronischen Massenmedien zurück. So muss man sich fragen, welche Aufgabe die Literaturwissenschaft noch im Medienzeitalter hat, wenn die Literatur quantitativ an Bedeutung verliert. Beschränkt sich die Wissenschaft nicht auf die Interpretation von Inhalten, sondern betrachtet sie Texte ihrer sprachlichen Struktur und Strategie nach, ergibt sich die Möglichkeit, Parallelen zu ziehen zwischen Art und Weise der Textkonstruktion und Realitätskonstruktion. Die Großstadttex te bieten sich dazu an. Gerade weil die Kritik sie nach wie vor als Abbildrealismus betrachtet, sollen hier ihre konstruktivistischen Qualitäten in den Mittelpunkt rücken.

Die einzelnen Texte werden in verschiedene Schwerpunkt betrachtungen eingebettet. Als gemeinsamer Fluchtpunkt aber steht die Frage nach der Realitätskonstruktion im Text und die Bedeutung der Großstadt darin. Wie eine Leitlinie sollen dieser Gedanke und die im Theoriekapitel erarbeiteten Thesen die Analysen begleiten. Jedem Text wird hierfür ein Leitgedanke aus dem Theoriekapitel zugeordnet.

1. *Fernando Bonassi*

a) *Reality-TV-Virus: Um céu de estrelas*

Das Fernsehen und die Medien sind längst aus ihrem medialen Raum herausgetreten, um das „reale“ Leben von innen her zu bewältigen und sich dort genau so einzunisten, wie sich ein Virus in einer normalen Zelle einnistet.²⁵⁷

Telepräsenz, Interaktivität, Realtime entsprechen jenem äussersten Stadium des Medialen, nämlich dem Immediaten, dem Unmittelbaren, in

²⁵⁷ Baudrillard 1994: 7f.

dem die Medien sich, unter dem Vorwand, vor der Realität zurückzutreten, in der Tat mitten in das Herz der Wirklichkeit hineindrängen.²⁵⁸

In dem 1991 erschienenen Roman *Um céu de estrelas*²⁵⁹ ergründet Bonassi menschliche Seelen, er sucht nach den Ursachen für Gewalt im städtischen Alltag. Erzählt wird die tragische Geschichte eines Mannes, der das Scheitern seiner Beziehung nicht wahrhaben will. Er versucht die Zuneigung zu erzwingen, wird gewalttätig und bezahlt schließlich mit dem Leben dafür. Die Figur bleibt namenlos, denn sie steht für viele, die durch unselige Umstände in diese Situation geraten könnten. Kurz vor seinem eigenen Ende – und dem des Textes – betrachtet sich der Täter selbst in einer der vielen sensationalistischen Reality-TV-Sendungen im Fernsehen – in Echtzeit, würde Baudrillard sagen. Als Höhepunkt des Romans tritt das Fernsehen an die Stelle der Realität – und Bonassi verwirklicht in der Literatur, was Baudrillard theoretisch formuliert hat. Anstatt Wirklichkeit zu vermitteln, was das Fernsehen zu tun vorgibt, beeinflusst es durch seine Präsenz direkt das Geschehen. Bonassis Text schildert die „Einnistung“ der Medienrealität in die Realität der Protagonisten.

Die Handlung spielt in einem Haus in São Paulo. Geschildert wird aus der Perspektive des Mannes das Aufeinandertreffen eines Paares, das seit kurzem getrennt lebt. Er ist noch keine 30 Jahre alt und nach mehr als zehn Jahren Partnerschaft von seiner Frau verlassen worden. Es geht ihm schlecht, noch dazu hat er seine Arbeit verloren. Unter dem Vorwand, ihre Sachen zurückbringen zu wollen, trifft er sie in ihrer Wohnung wieder und versucht, sie für sich zurückzugewinnen.

Sie, Mitte 20, hat mit der Partnerschaft weitgehend abgeschlossen und will 'mehr' vom Leben, will sich weiterbilden, verreisen. Ihre Reaktionen auf ihn zeigen, dass sie noch eine alte Verbundenheit spürt. Ein Rest von Verantwortung, Zuneigung und Mitleid regt sich noch in ihr, aber im Grunde hat sie sich gegen ihn entschieden. Er spürt das wohl, will es aber nicht wahrhaben. Diese Stimmung bedrückt ihn, als ihre Mutter mit ihrem aufgrund des Down-Syndroms geistig zurückgebliebenen, 16-jährigen Sohn eintrifft. Und an ihnen entlädt sich die geballte Aggression des Mannes.

²⁵⁸ Baudrillard 1994: 12.

²⁵⁹ Bonassi 1991. Weiteren Zitaten folgen die Seitenzahlen in Klammern am Ende der jeweiligen Textstelle.

Zunächst bedroht er die Mutter mit einem Revolver, weil sie ihm auf die Nerven geht. Er will allein mit seiner Ex-Frau sprechen. Als die Mutter nicht aufhört zu reden und zu schimpfen, schlägt er sie nieder und sperrt sie und ihren Sohn im Bad ein. Die Mutter ist schwer verletzt und blutet stark. Die Frau versucht, ihren Ex-Mann zu besänftigen. Sie bleibt relativ ruhig, brät ihm ein Ei, kocht Kaffee – als wäre nichts geschehen, meint der Mann. Bis schließlich die Polizei auftaucht. Dem Bruder war, durch seine Mutter dazu angehalten, unbemerkt die Flucht gelungen. So konnte er Alarm schlagen. Die Wohnung ist bereits umstellt, die Nachbarschaft evakuiert. Der Mann versteht nicht, wie man ihn als *seqüestrador*, Geiselnnehmer, bezeichnen kann, er fühlt sich nicht im Unrecht oder gar als gefährlicher Krimineller. Per Megaphon versucht die Polizei, ihn zur Aufgabe zu überreden und verspricht ihm ‘Hilfe’.

Er entdeckt einen TV-Übertragungswagen und schaltet den Fernseher an. Da sieht er, dass schon Einheiten der Militär-Polizei auf dem Dach eines Gebäudes zur Erstürmung bereit stehen. Den Angeboten der Polizei traut er nicht mehr. Schließlich schaltet die Polizei den Strom ab, der Fernseher geht aus, und der Mann gerät außer sich vor Zorn darüber, dass er ‘seine’ Sendung nicht weitersehen kann. Er weiß nicht mehr ein noch aus, fühlt sich von Feinden umzingelt. Wieder hört er die Stimme durch das Megaphon, diesmal ködert die Polizei ihn mit der Aussicht auf eine neue Arbeitsstelle. Dabei nähern sich Polizisten dem Haus, bis der Mann durch die Scheibe auf einen der Polizisten schießt. Die Frau drängt zur Tür, doch er hält sie zurück und entschließt sich, die verletzte Mutter freizulassen, wenn dafür das Licht wieder eingeschaltet würde. Doch die Polizei erschießt ihn in dem Moment, als er die Tür zur Freigabe der Mutter öffnet.

Bonassis Stil ist geprägt von seiner Arbeit als Drehbuchautor. Er spickt den Text mit Passagen, die Regieanweisungen gleichen. Als folge eine Kamera dem Geschehen, wechselt der Blick von der Totalen zum Zoom, zur Großbildaufnahme und zurück, wie folgendes Beispiel zeigt:

Seguiu a linha nítida que partia do rosto da mulher até chegar à mesa, junto do vaso, e percebeu porque olhava um olhar que rasgava a sala daquele jeito. Junto do vaso, a aliança. Numa situação como essa, a porcaria de um anel pode causar um monte de problemas; ele sabia que esses problemas não eram da realidade das coisas, mas do que a gente achava que as coisas fossem. [...] Ele [...] acreditou que era um momento

em que ele estava por cima, que podia ver as coisas acontecendo como num filme e viu alguns segundos antes de acontecer: viu que a mulher, ainda lustrando e lustrando, derrubava a aliança sobre o tapete. Tudo acontecia em câmera lenta: o anel girava no tampo da mesa antes de escorregar; enquanto estava caindo, parece que ele pôde se aproximar e ler os nomes dos dois, com a data do noivado, impresso do lado de dentro; quando a aliança chegou no tapete, pulou três vezes antes de parar, deitada. Então ele se dobrou sobre o estômago, estendeu o braço e a aliança foi crescendo nos seus olhos até que a pegou – aí o anel tinha o tamanho natural. Que a gente vê as coisas como quer e não como são de verdade, era uma idéia que não tinha saído da cabeça dele durante todo esse tempo. (17f.)

An dieser Textstelle ist deutlich zu erkennen, warum sich der Roman als Vorlage zu einer Verfilmung wie zur Inszenierung als Theaterstück anbot. In diesem dritten von 53 recht kurzen Kapiteln findet sich aber auch das Grundthema des Textes: die Wahrnehmung von Realität, die den Unterschied zwischen Wunsch und Wirklichkeit auslöschen kann, wenn sie selektiv vorgeht.

Der Protagonist vertraut seiner Wahrnehmung nicht mehr, er befindet sich in einem Zustand der totalen Verunsicherung. Signale, die seine Ex-Frau aussendet, weiß er nicht zweifelsfrei zu deuten. Er erkennt, dass die Auslegung von Geschehnissen bedeutsamer ist als die Geschehnisse selbst es vielleicht wären. An dieser Stelle spielen die Massenmedien noch keine Rolle, später aber hinsichtlich der Konstruktion von Bedeutung um so mehr. Die gesamte Handlung ist szenisch angelegt und von umgangssprachlichen Dialogen bestimmt, in denen Bonassi die Stimmung zwischen dem Paar einfängt. Die Gefühle des Mannes und seine Wahrnehmung der Situation stehen im Mittelpunkt. Minutiöse Schilderungen von Verlegenheitsgesten, alten Ritualen und Verhaltensweisen unterstreichen bildhaft die Dialoge. In folgendem Beispiel geschieht dies aus der Sicht des Mannes:

[Ele] Já sabia que vinha merda, porque a mulher coçou um braço e em seguida amparou-o, abraçando-se. (135)

An anderer Stelle erinnert sie sich daran, dass er seinen Kaffee am liebsten mit kalter Milch trinkt, die Betonung liegt aber wiederum auf der Empfindung des Mannes:

Ela lembrou, e aquela lembrança era muito mais que um carinho no homem.

É, você gosta desse jeito, não é?

E como o homem queria prolongar aquele bem-estar, respondeu oferecendo:

É, isso mesmo, é! (137f.)

Die alte, vertraute Umgangsweise wirkt bizarr angesichts der Tatsache, dass die verletzte Mutter und der Sohn im Bad eingesperrt liegen. Aber noch ist der Ausgang offen, der Zorn des Mannes scheint besänftigt – bis die Polizei auftaucht. Weder seine Ex-Frau noch er verstehen den Tumult:

A mulher [...] perguntando como criança:

O que eles querem dizer com „operação de resgate“? (152)

Aus der Perspektive der Betroffenen stellt sich die Situation ganz anders dar als von außen. Dieser Kontrast gipfelt gegen Ende des Textes darin, dass das Paar gemeinsam vor dem Fernseher kauert und die eigene Situation aus dieser anderen Perspektive dargestellt sieht:

Eles ficaram confusos, pois havia uma ligeira diferença entre o que eles viram e o que acontecia... Isso porque a imagem mostrava o tenente do vulto pelas costas, enquanto, na sala, eles podiam ver apenas o vulto, mas diferente; [...] Uma coisa invertida. O homem pensou que olhar aquilo era uma experiência única, mas não deixava de ser engraçado. (180f.)

Im Interview mit der Polizei wird der Mann als 'maníaco' bezeichnet, während dieser halbwegs friedlich mit seiner Geisel vor dem Fernseher sitzt, als schauten sie gemeinsam einen Spielfilm:

De sobretudo negro, o tenente do vulto parecia um famoso general cansado de batalhas... Ele achou uma bobagem, mas concordou com a observação da mulher, grudada no vídeo:

Bonito uniforme!

Als Information an die Fernsehzuschauer wird transportiert, ein gefährlicher „Fehlgeleiteter“ habe mehrere Menschen in seiner Gewalt. Diese Information reiht sich nahtlos ein in die Kette bekannter Vorfälle ähnlicher Art und damit auch in ein Muster, nach dem in solchen Fällen gehandelt wird. Mit dieser Wirklichkeitsversion, die zu großen Teilen nicht auf der aktuellen Situation sondern aus der Erfahrung mit als ähnlich erkannten Situationen basiert, kann sich der Betroffene selbst gar nicht identifizieren. Es geht nicht darum, die Handlungsweise der Figur zu rechtfertigen oder sie von einer Schuld freizusprechen – sie also in moralischen Kategorien zu betrachten –, sondern darzulegen, wie die mediale Konstruktion von Wirklichkeit rück-

wirkt auf Handlungsweisen und damit Einfluss ausübt. Schematisch betrachtet trifft hier die Realität der Massenmedien auf Primärerfahrung und wird 'überprüfbar' für die direkt Betroffenen ebenso wie für den Leser des Romans. Im Ergebnis stimmen die Erfahrungen nicht mit dem überein, was als Information am Bildschirm zu sehen ist. Weder sieht sich die Frau als Geisel, noch der Mann als Verbrecher. Einzig die Mutter vereint Außenwahrnehmung mit der inneren in ihrer Person.

Der Leser kennt alle Perspektiven und hat nun die Möglichkeit, die verschiedenen Realitätskonstruktionen zu vergleichen. So deutlich wie hier zeigt sich selten, wie rudimentär die Fernsehberichterstattung ist, da in der Regel dieser Vergleich nicht stattfinden kann. Inwiefern nun die Polizeiaktion durch die Präsenz der Medien beeinflusst wird, ist Spekulation. Aber erkennbar wird, dass sie Einwirkungen hat; allein durch die Interviews, die gegeben werden, in denen sich nach menschlichem Ermessen jeder so gut wie möglich präsentieren will, und zwar nicht nur optisch:

A repórter tocou no ombro do tenente do vulto e todo mundo percebeu que era para que ele ficasse mais para o centro da imagem, para fazer uma fotografia bonita; (181)

Dann hebt der gut ins Bild Gerückte an, die Strategie der Polizei langatmig auszuführen. Man habe eine Spezialeinheit für solche Fälle:

... São Paulo é uma cidade violenta. É o lema de nossa política que a humanização da cidade passe pela humanização da maneira de tratar os desvios [...] o senhor secretário da Segurança determinou que a Polícia Militar desenvolvesse um programa de formação de quadros que também atuassem em casos de emergência como esse, [...] (181f.)

Die Präsenz des Fernsehens setzt die Polizei unter Erfolgsdruck und zeitigt eine merkwürdige Eigendynamik. Das Polizeiaufgebot steht in keinem Verhältnis zu dem Geschehen in der Wohnung, die friedliche Lösung rückt mit der steigenden Anzahl bewaffneter Beamter immer weiter in die Ferne – diesen Schluss muss zumindest der Leser ziehen, denn aus der Sicht der Polizei ist schwer zu beurteilen, was genau sich in dem Haus abspielt. Die Aktion gerät zu einem Spektakel, denn nicht zuletzt muss dem Fernsehzuschauer etwas geboten werden. Es geht um Einschaltquoten und Werbeeinnahmen. So vermittelt das Medium Fernsehen nicht nur gegebene Fakten, sondern es verändert indirekt den Verlauf der Geschehnisse. Die Polizei setzt sich in Szene,

ähnlich dem Benehmen von Menschen, die plötzlich winken oder automatisch lächeln, wenn sie sich im Sucher einer Kamera wissen. Allein die Präsenz der Medien und die damit verknüpfte Öffentlichkeitswirkung kann also schon zu einer Verhaltensänderung führen. Ob sie tatsächlich dazu führt, ist nicht überprüfbar, denn man kennt ja die Situation ohne Kamera nicht.

Im übertragenen Sinn steht die *'coisa invertida'* nicht nur für den tatsächlich anderen Blickwinkel, sondern für die Situation, zugleich vor dem Fernseher zu sitzen und darin betrachtbar zu sein. Und zwar mit einem Ereignis, das bereits vielfach durch die Medien vermittelt wurde. Reality-TV-Sendungen sind ein wesentlicher Bestandteil des brasilianischen Programmschemas, und fast jeder Sender hat eine zu bieten. Reality-TV beschränkt sich auf den spannenden Moment, das aktuelle Geschehen, die Sensation. Die Beweggründe einer Tat interessieren bestenfalls als Beiwerk der Reportage oder als Pausenfüller, solange nichts geschieht. Dann werden Interviews mit indirekt Beteiligten geführt, die aber häufig hektisch abgebrochen werden, sobald sich am Ort des Geschehens etwas regt. Mit geringen Unterschieden in der Präsentation und Machart verfolgen diese Sendungen alle ein gemeinsames Ziel: hohe Einschaltquoten. Sie dienen der Unterhaltung, nicht der Aufklärung. Dass das Gezeigte *'echt'* ist und keine Fiktion, erhöht den Reiz, denn kein Drehbuch gibt einen schlüssigen Ausgang vor, die Dauer ist ebenso ungewiss.

Diese Reportagen zeichnen in der Regel durch die Außenperspektive des Reporters ein eindimensionales Bild der Täter, das bestenfalls noch durch Interviews mit der Polizei, Nachbarn oder Bekannten angereichert wird.

Bonassi zeigt nun die andere Seite des medienkonstruierten Täterprofils. Er versetzt den Leser in die Position, selbst urteilen zu müssen, da er den Mann, Geiselnnehmer beziehungsweise verlassenen Liebhaber ohne den Filter der medienüblichen Berichterstattung hat beobachten und kennen lernen können. Diese Medienperspektive wird ihm auf den letzten Seiten des Romans nachgeliefert und um so wirkungsvoller kontrastiert sie mit dem bisherigen Bild des Mannes und Täters. Dem Leser obliegt es, ein Werturteil zu fällen. Die Informationen, die der Text dafür bereithält, versetzen den Leser in einen Zwiespalt, der offenbart, dass die Realität vielschichtig ist. Sie

lässt sich nicht auf einfache Schemata reduzieren, wie es die Medienberichterstattung praktiziert.

Wie stark auch die Tätigkeit der Reporterin auf eingeübten Mustern basiert – die aus Mangel an Flexibilität Anwendung finden und nicht weil es die Situation erfordert – zeigt das Interview mit dem behinderten Sohn. Die Reporterin befragt ihn, nachdem ihm die Flucht aus dem Badezimmerfenster gelungen ist. Er wird den Zuschauern vorgeführt, auf alle Fragen antwortet er mit einem „Ahm.“⁽¹⁸⁶⁾ Er verhält sich keineswegs mediengerecht:

Você mora lá?

Ahm-ahm.

Quem mais mora lá?

Ahm, ahm, ahm.

[...]

O homem imaginou o que a repórter estava sentindo diante daquela coisa, comentou:

É uma merda.

Mas como era uma profissional insistente, quis saber mais:

Você conseguiu escapar, não é, depois que tudo começou... Conte para os telespectadores como foi isso...

O retardado começou a gesticular e virou-se de costas, a repórter o corrigiu, apontando a lente:

Fala aqui, olha aqui dentro...

E o menino falou:

Ahm, ahm ahm ahm, ahm...

Der „Winkeffekt“ tritt bei dem geistig behinderten Jungen nicht ein, aber von ihrem Schema kann die Reporterin dennoch nicht ablassen. Hier schließt sich der Kreis zum Anfang: jeder sieht in den Dingen nur das, was er sehen will. Anders ausgedrückt: Wenn die Konstruktion der Realität nach einem bestimmten Schema abläuft, gehen die Aspekte verloren, die mit dem Schema nicht erfasst werden können und durch das Wahrnehmungsraster fallen. Reporter stehen unter dem Druck, ihren Bericht einem vorgestanztem Sendeformat anzupassen. So entsteht nach immer gleicher Machart eine sehr eindimensionale Sicht der Geschehnisse, die über das Programmschema der Medien transportiert wird. Bonassi wählt in *Um céu das estrelas* das Muster der relativ statischen Gegenüberstellung verschiedener Perspektiven, um diese Reduzierung der Wirklichkeit offen zu legen.

b) *Mediale Zeichen*: 100 histórias colhidas na rua

Bildermacher und Schreiber werden Einbildner werden müssen. Anders gesagt: alle gegenwärtigen technischen Bilder aber auch alle gegenwärtigen Texte sind als Vorläufer von synthetischen Computerbildern anzusehen.²⁶⁰

In *100 histórias colhidas na rua* dynamisiert sich das in *Um céu das estrelas* gewählte Grundscheema vom klassischen Film zum synthetischen Bild. Stilistisch wie thematisch erfolgt hier eine Radikalisierung des ersten Ansatzes. Bonassi wird zum „Einbildner“ im Flusserschen Sinne.

Setzt man voraus, dass ein Autor bewusst eine Erzählform wählt, weil er sie als die einzig adäquate für sein Thema erachtet, dann inszeniert Bonassi die Großstadt gezielt in sprachlichen Bildern. In verschiedenen Interviews hat er die *histórias* als „Fotografien“ von Straßenszenen bezeichnet. Warum aber vermitteln „Text-Bilder“ eindringlicher Großstadt als ein zusammenhängender Text, ein Roman zum Beispiel? Ein Grund dafür liegt darin, dass das Fernsehen die Großstädte und die Geschichten, die sich darin abspielen, dokumentiert. Diese bekannten Bilder greift Bonassi auf, und mit jeder seiner hundert durchnummerierten Geschichten ruft er ein entsprechendes Bild aus dem Gedächtnis seines Lesers ab, um es neu zu arrangieren.

Als hätte er Flussers Worten Folge geleistet, stellt er in *100 histórias colhidas na rua*²⁶¹ hundert literarische Miniaturen zusammen, die Bilder der Großstadt eher zeichnen als erzählen. Besser gesagt, sind seine Texte von der Großstadt „gezeichnet“, sie schlägt sich in ihnen auf eine ganz originäre Weise nieder. Nicht als Abbild, wie auf einem Foto, sondern sie setzt sich wie aus Pixeln zusammen. Es entstehen aus den Texten manipulierte, synthetische Bilder.

Flusser zufolge sind synthetische Bilder komputierte Begriffe, die auf einem Programm basieren und die Elemente des „Punktuniversums“ zu einem Bild raffen, das eine Bedeutung projiziert, die vorher nicht zu greifen war. Diese Pixelraffung dient der Orientierung, dem Verständnis in der Welt, von der Welt. Diesem Wirklichkeitsmodell folgen Bonassis Texte, die sich von einer linearen Erzähl-

²⁶⁰ Flusser 1996: 120.

²⁶¹ Bonassi 1996.

struktur abwenden und zu einer neuen Form finden, zum medialen Zeichen werden. In der Struktur der Texte lässt sich die Konstruktionsweise von Wirklichkeit durch die neuen Medien erkennen; in jedem einzelnen Text selbst, wie auch im Gefüge des Textes als ganzem. So, wie die einzelnen Textelemente als Pixelraffungen angesehen werden können, ergeben sie in ihrer Gesamtheit kaleidoskopartig zusammengefügt ein Mosaik der Stadt. So simuliert der Text auf formaler Ebene die punktuelle Wahrnehmung der Stadt; auch inhaltlich setzt sich die Anlehnung an die Medien fort.

Doch zunächst soll an den Texten 4, 15 und 31 vorgeführt werden, welchem narrativen Muster sie folgen:

4

A sala arrumadinha no meio da calçada: sofá, duas poltronas, mesa de centro, tapete, vaso e pufe. Mulher chora abraçada à televisão – procura com medo uma chuva no céu. Crianças mascam chupetas, imploram paredes. Marido não há. Cachorro nem. O caminhão do despejo leva tudo num instante. (15)

15

Pára na esquina da República do Líbano com a Juscelino Kubitschek. Fica com o vidro fechado até que o travesti esteja no meio da calçada, caminhando em sua direção. O vidro elétrico desce vagarosamente, descortinando a pistola automática. Atira uma vez. Na calçada. Com silenciador parece um assobio. O travesti mal percebe. Observa a poeira subir na contraluz dos faróis. Diz: „Dança.“ Atira mais duas vezes. O travesti foge dos tiros. Desquilibrado nos saltos altos, recebe o quarto disparo na coxa. Cai. Deita na calçada. Chora. O homem desce do carro, dá a volta e acerta entre os olhos. Não suporta ver ninguém sofrendo. (37)

31

A mãe na mesa da cozinha. Aponta o quarto à suas costas. Uma a uma, as migalhas de pão da toalha somem na sua boca. É isso vertiginosamente. O delegado tenta se aproximar mas é impossível. A criança já está envolta num lençol e os PMs recolhem o embrulho. Nada a descobrir: o pai se entregou. A mãe não se conforma daquilo ter acontecido na sua cama. (81)

An diesen drei Texten ist der Aufbau gut zu erkennen. Zunächst wird eine für Brasilien typische Stadtszene geschildert, die Sprache ist konkret beschreibend, die Texte sind szenisch angelegt, teils drehbuchartig geschrieben. Weitere Szenen sind: Erschossen bei der Ausweiskontrolle am Auto; Überfall auf ein Auto; der Bettler, vor dessen

Augen die Autoscheibe per Knopfdruck hochgeschoben wird; der 14-jährige Favelajunge, der mit seinem Geburtstagsgeschenk, einem Revolver, zwei PMs erschießt – wie im Spiel. Das alles sind Geschehnisse, wie sie in der Rubrik *Criminalidade* der Tageszeitungen jeden Tag erscheinen könnten. Der Einstieg ist immer in medias res, was den Leser kurz verwirrt, denn zunächst muss er die Koordinaten der Geschichte herauslösen. Kaum haben sie sich etabliert, gewinnt die Erzählung eine weitere Dimension hinzu. Dies erfolgt radikal und abrupt, so, wie sich die geschilderte Szene abspielt. Die Form passt sich hier dem Inhalt perfekt an, wird identisch mit ihm.

Fast alle der hundert Miniaturen basieren auf diesem Grundmuster. Die Szenen werden zunächst wie für ein Foto erblickt. Aber dann, als schalte jemand einen zweiten Scheinwerfer ein, tauchen wenige Schlusszeilen die Szene in ein neues Licht. Ein zunächst nicht sichtbares, aber entscheidendes Detail erscheint. In die Konstruktion des Bildes fügt sich ein Punktelement ein, das, wie durch einen Mausklick aktiviert, die Szene in Gang setzt, ihr eine Dynamik verleiht, die einem fixen Bild abgeht. Die Mosaikmetapher oder der Vergleich zu einer Fotomontage erfassen dieses Moment nicht mehr, denn die Szene ist nicht eigentlich zusammengesetzt, sondern setzt sich in Bewegung. Diese Bewegung verleiht der Anfangsszene rückwirkend eine zusätzliche Bedeutung und offenbart zugleich das zu Grunde liegende Muster, das letztlich alle Texte miteinander verbindet. Zu einer solch dynamischen Darstellung sind Film und Computeranimation fähig – und die Sprache, der Text, wie Bonassis Texte demonstrieren.

Mit dem thematischen Anklang an Nachrichten aus dem städtischen Alltag spielen sich Bonassis Geschichten auf einem bereits bestellten Feld ab – ähnlich der Thematik in *Um céu de estrelas*. Gewalt in den Städten ist kein neues Thema, Angst ebenso wenig. Doch die Ausführung der Thematik ist eindeutig anders als in den Medien. Die Perspektive ist zunächst noch ähnlich der eines Fotografen, eines Betrachters einer Szene. Nur bleibt sie nicht dabei. Durch das Bewegungsmoment fühlt sich der Betrachter verwickelt, erfasst, nahezu erschreckt. Dieses Moment ist es, das den literarischen Text von der journalistischen Nachricht unterscheidet. Es trifft den Leser direkter, unvorbereiteter. Ohne Erklärungsversuche oder Interpretationen, ohne nähere Zusammenhänge zu zeigen, ohne den Um-

stand in ein Umfeld einzubetten, geschieht die Erklärung wie mit einem Messerstich, schnell und grausam.

Grausam, da sie das Befürchtete noch übertrifft: Es reicht nicht aus, dass eine Familie arm ist, nein, sie verliert auch noch ihr letztes Hab und Gut. Der Transvestit wird getötet, und sein Mörder erweist sich als übler Zyniker, die Tat als reiner Akt der Willkür. Das Kind ist tot, der Vater der Mörder und die Mutter will nicht wahrhaben, dass es in ihrem Bett geschehen ist. Sie ist noch auf das tote Kind eifersüchtig und fühlt sich verletzt – der Tod des Kindes selbst rückt in den Hintergrund.

Alle Texte verbindet dieses Überraschungsmoment: das Erwartete wird noch überboten. Die Fakten allein sind schon grausam, aber die menschliche Gefühlswelt, die dahinter steht, erschreckt noch mehr. Dieses Grundmotiv wiederholt sich in hundert Variationen, mit den *100 histórias* seilt sich der Leser ab auf den hässlichen Grund der menschlichen Seele.

Bonassis Stil ist dicht, kein Wort ist zuviel und keines überflüssig. Sie sind exakt gewählt, bewusst gesetzt in Bezug auf Inhalt wie auf Klang. Hier kann von Verdichtung der Sprache durchaus die Rede sein. Es zeigt sich eine sprachliche Leistung, wie sie in der Alltagssprache, auch im Journalismus nicht üblich ist. Sie vermag es, vor dem geistigen Auge Bilder entstehen zu lassen, von denen man zunächst meint, man habe sie schon tausendfach gesehen. Das „Wohnzimmer“ auf offener Straße, überfüllte Gefängniszellen, Tote im Leichenschauhaus, der Verkehrstote, Bettler, die Polizeikontrolle in der Kneipe, sogar der Sex mit Kindern scheint vertraut. Das alles sind Informationen, Eindrücke, Bilder, die durch die Medien bereits vermittelt sind. Obwohl nur ein Bruchteil der Menschheit aktiv teilhat an brutaler Gewalt oder gar Sex mit Minderjährigen, erscheinen Morde und Vergewaltigungen bekannt, man ist damit vertraut.

Es handelt sich um Sekundärerfahrungen, gemacht auf der Ebene der Realität der Massenmedien. Auf dieser Ebene spielen sich auch Bonassis Geschichten ab, sie spielen mit dieser Erfahrungsebene ihrer Leser. Sie vermögen es, eine weitere Dimension einzufügen, die wohl nur die Literatur zu leisten vermag, vielleicht auch ein gut gemachter Film. Bonassis Geschichten sind so geschrieben, dass sie als Vorlagen für Kurzfilme dienen könnten.

Das Abstumpfen gegen die alltägliche Gewalt, das immer wieder behauptet wird, erfährt in Bonassis Texten einen Gegenbeweis. Kinder mit Pistole in der Hand sind ein alltägliches Bild in einer Favela. Doch die Geschichte des 14-Jährigen, der ein Gewehr geschenkt bekommt und damit im Spiel zwei Menschen erschießt, bricht das gewohnte Bild auf: diese Szene verquickt zwei gegensätzlich besetzte Begriffe miteinander. Zum einen das Geburtstagsgeschenk, das eigentlich eine positive Konnotation hervorruft, und zum anderen der Tod zweier Menschen, das Ende jeden Lebens, jeder Freude. Schenken und Leben nehmen – zwei Bilderpixel, die in einem Abbild der Realität nicht zusammenpassen würden. Hier verschmelzen sie ineinander und projizieren im Sinne Flussers Bedeutung, wo vorher keine war. Es geht nicht um die Darstellung von Fakten, oder zumindest nur insoweit, als sie den Hintergrund für das eigentliche Thema liefern sollen, sondern um das Aufzeigen großstädtischer Phänomene. Diese bestehen nicht nur aus Tatsachen, sondern auch aus Gefühlen, die mit Begriffen nicht zu fassen sind.

Die kurzen Geschichten kreisen jeweils um ihr eigenes Objekt: Die Identifikation eines toten Kindes endet in der Erleichterung darüber, dass keine Trauerkleidung angelegt werden muss, denn es war nicht das eigene. In allen Geschichten geht es um das Unfassbare. Es wird versucht, dieses fassbar zu machen mit Wörtern, die letztlich ein Bild konstruieren. Es geht um Dinge, die so tief sitzen in der menschlichen Seele, um solche Abgründe, dass die Sprache dafür keine speziellen Wörter kennt; Extremsituationen, die doch nicht so extrem sind, als dass sie nicht immer wieder eintreffen würden, jedoch noch extrem genug, um keine Wörter zugeschrieben zu bekommen. Es sind urbane Themen, Perversionen. Themen, die nicht in das ethische Bild vom Menschen passen und dennoch zu seiner Welt gehören.

Bonassi beginnt die Neudefinition absurder Situationen, indem er bekannte Szenen, das heißt, begrifflich belegte, in einen neuen Kontext setzt und dadurch darauf hinweist, dass im menschlichen, städtischen Dasein Dinge geschehen, für die Begriffe fehlen. Das Erschrecken in hundert verschiedenen Variationen, das Erschrecken über menschliche Abgründe. Anhand der hundert Geschichten ist zu sehen, wie viele verschiedene Situationen die Sprache mit wenigen Begriffen belegen muss und wie ungenau sie letztlich darüber wird.

An dieser Stelle mag der Einwand kommen, es sei schon immer Aufgabe der Literatur, insbesondere der Dichtung gewesen, nicht begrifflich belegte Umstände, Empfindungen, Situationen sprachlich zu erfassen. Der Unterschied zur Literatur Bonassis liegt darin, dass sie nur vor dem Hintergrund der bereits durch die Massenmedien vermittelten Realität funktionieren kann, das heißt, verstehbar und sinnvoll ist. Ohne dieses medial vermittelte Wissen von der Welt verliert seine Literatur fundamental an Bedeutung. Sie spielt mit der vorgegebenen Welt, mit dem Wissenshorizont ihrer Leser und der Art der ursprünglichen Vermittlung durch die Medien. So wie der peruanische Filmzuschauer, der nie zuvor mit Fernsehbildern konfrontiert wurde, und daher die Laus in Großaufnahme nicht als solche zu erkennen vermag, wird der nicht durch die Medien geschulte Leser auch die Bedeutung dieser Literatur nicht erfassen können. Die Szenen, die Bonassi beschreibt, lädt er auf mit Bedeutungen, die manchmal so spezifisch brasilianisch sind, dass sie für Leser, die die brasilianischen Städte nicht kennen, unverständlich bleiben müssen. Da aber inzwischen Bilder von Favelas in die ganze Welt gesendet und mit weiteren Informationen über die spezielle Situation der Großstädte versehen werden, ist jedem durchschnittlichen Fernseh-zuschauer zumindest das typisch brasilianische Elendsviertel ein Begriff.

* Darüber hinaus weisen die hundert Geschichten darauf hin, dass mit der Berichterstattung, wie sie in den Medien abläuft, noch längst nicht alles zu den Themen gesagt ist. Die Konzentration auf die Sensation verschließt den Blick für Erklärungsmuster, die weniger naheliegend und schwieriger darstellbar sind – und damit ungeeignet für einen Großteil der Berichterstattung.

Auf zwei Ebenen also wirken die Medien in der Literatur. Die Berichterstattung in Presse, Funk und Fernsehen bildet die Hintergrundfolie, aus der Themen herausgelöst und in einen neuen, zumeist emotionalen Kontext gestellt werden. Die Art der Konstruktion eines jeden Textes gleicht der Produktion eines computergenerierten Bildes und ermöglicht so die Projektion von Sinn auf einer Ebene, die ohne die neuen Medien schwer vorstellbar wäre.

2. Sérgio Sant'Anna

a) *Transformation erlebter Erfahrung: Amazona*

„In den Massenmedien tut sich eine Kluft zwischen dargestellter und gelebter Erfahrung auf [...]“²⁶²

So heißt es bei Sennett – und in dieser Kluft spielt *Amazona*²⁶³. Während Bonassi unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen einander gegenüberstellt oder in ein dynamisches Verhältnis setzt und die in ihnen wirkenden Muster offen legt, nimmt sich Sérgio Sant'Anna der Umwandlung von erlebter zu sekundärer Erfahrung an.

Er kontrastiert nicht das Ergebnis einer Perzeption durch Raster, sondern offenbart die Raster, durch die die Wirklichkeit im Prozess der Wahrnehmung fällt. Was im Netz hängen bleibt, das bestimmt die Perspektive. Die Wahrnehmungsraster transformieren primäre Erfahrung zu sekundärer Erfahrung, wie im Theoriekapitel dargelegt werden konnte. Diese Transformation²⁶⁴ erlebter Erfahrung zu medial vermittelter Information bestimmt den Text Sant'Annas und die Spannung, die ihn ausmacht. Das zweite relevante Element betrifft das, was nach der Transformation für Realität gehalten wird. Hier bestätigt Sant'Annas Text die Luhmannsche These, dass „was mit 'Realität' gemeint ist, [...] nur ein internes Korrelat der Systemoperationen sein [kann]“.²⁶⁵ Luhmann betrachtet Realität als Indikator für eine erfolgreiche Konsistenzprüfung im System. Dieses Realitätskonzept liegt *Amazona* zugrunde. Wie es im Text funktioniert, ist im folgenden noch darzulegen. Doch zunächst zum Aufbau des Textes und zur Handlung. Denn auch hier zeichnen sich bereits inhaltliche Anlehnungen an die Medienwelt ab.

Die Hauptfigur ist Dionísia, die bestechend schöne Gattin eines aufstrebenden Bankangestellten. Auf der Jubiläumsfeier der Bank lernt sie Jean, den blauäugigen Fotografen aus Frankreich kennen, der in Rio de Janeiro lebt und der Liebhaber der Tochter des Bankpräsidenten ist. Es kommt zu einem Fototermin – und zu einer sexuellen Begegnung. Jean fotografiert Dionísia im Moment des Orgasmus und bietet die Bilder dem Herausgeber des Playboy-Verschnitts *Flash* an.

²⁶² Sennett 1995: 22.

²⁶³ Sant'Anna 1986.

²⁶⁴ Dieser Begriff geht zurück auf den Titel einer empirischen Studie: Früh 1994.

²⁶⁵ S. S. 80 dieser Arbeit.

Der betrachtet allerdings nur die ersten Bilder der Serie, die auf ihn zu harmlos wirken. Er verlangt eindeutige Posen und lehnt die Fotoserie ab. Jean veröffentlicht daraufhin in der Konkurrenzzeitschrift *Flagrante*.

Sílvia, die Bankierstochter, ist eifersüchtig und alarmiert ihren Vater über die obszönen Bilder der Gattin eines Bankangestellten und verlangt Konsequenzen. Ihr Vater stimmt zu, doch aus gewichtigerem Grund: Er vermutet einen Zusammenhang zwischen dem Franzosen und einer terroristischen Organisation, der OBA – *Organização dos Bancários Anarquistas* –, von der er Schwierigkeiten erwartet. Er lässt seine Kontakte zum Justizministerium spielen. Dort ist man schon alarmiert, allerdings durch den *Curador de Menores* des Staates Rio de Janeiro: zwischen Bildern nackter Frauen in der Zeitschrift *Flash* ist er auf das Interview mit dem *Ministro do Planejamento* gestoßen und empört sich darüber. Ebenso entsetzt ist er über die Vergleiche, die zwischen Brasilien und schönen Frauen gezogen werden und zwar im Editorial von *Flash* ebenso wie in den Bildunterschriften zu Dionísia, der Amazone, in *Flagrante*. Er wittert eine Konspiration und will gegen die Verunglimpfung Brasiliens vorgehen.

So informiert, stimmt der Justizminister mit dem Bankdirektor darin überein, weder die Bank noch das Land Brasilien dürften so in den Schmutz gezogen werden. Man beschließt, den Schuldigen, das heißt den Fotografen, des Landes zu verweisen, da er sich ohne Arbeitserlaubnis in Brasilien aufhält. Letzteres weiß das Justizministerium aufgrund eines anonymen Anrufs, veranlasst durch den *Flash*-Herausgeber Goldstein, der es Jean nicht verzeiht, dass er bei der Konkurrenz veröffentlicht.

So verwirren sich in Kapitel 13 unter der Überschrift *Linhas Cruzadas* die Handlungsstränge zu einem Knoten, der in erster Linie aus Spekulationen und Interpretationen besteht, keinesfalls aus Fakten. Die Lage spitzt sich zu: Dionísia und Sílvia treffen in Jeans Wohnung aufeinander, es kommt zu einem lesbischen Intermezzo und wiederum zu Fotos. Ein Negativ gelangt in die Hände von Carlos Alberto Bandeira, Mitglied der OBA. Ohne die anderen Mitglieder zu informieren, erpresst er Sílvia damit, aber erfolglos. Doch so gelangt das Foto in die Hände von Sílvias Mann, der es – ohne ihr Wissen – ihrem Vater zeigt.

Endgültig alarmiert, beauftragt dieser einen Kriminellen mit guten Kontakten zur Polizei, die Negative aus Jeans Wohnung zu besorgen. Die angeheuerten (korrupten) Polizisten treffen Jean in seiner Wohnung an, nehmen ihn mit und erschießen ihn. Auf der Suche nach dem Fotografen treffen sich nun Silvia und Dionísia in Jeans Wohnung, finden ihn dort aber nicht. Es kommt erneut zu einer lesbischen Begegnung, die von der Polizei gestört wird. Diesmal sind es die Beamten, die den Franzosen wegen der fehlenden Papiere des Landes verweisen wollen. Silvia und Dionísia schließen sich im Bad ein, drücken sich Zigaretten auf den Brüsten aus und beschuldigen dann die Polizisten der Folterung. Als Deal bieten sie dem Justizminister an, die Folterung zu verschweigen, wenn Jean im Gegenzug in Brasilien bleiben darf. Jean ist zu diesem Zeitpunkt jedoch schon tot. Am nächsten Tag erscheint Dionísias Bild mit dem Brandmal am Busen auf den Titelseiten der Gazetten. Zugleich erscheint die Meldung, ein Toter mit blauen Augen sei aufgefunden worden – der Fotograf.

Die Affäre Amazone geht ihrem Höhepunkt entgegen: Auf höchster politischer Ebene kommt es zum Austausch von diplomatischen Depeschen zwischen Frankreich und Brasilien. Denn Jean wurde anhand seines Glasauges – eines der strahlend blauen Augen war also falsch – als Franzose identifiziert, da dieses spezielle Glasauge von zwei bekannten Franzosen angefertigt wurde, die angeblich für den Nobelpreis vorgeschlagen werden sollen. Deswegen will man deren Namen keinesfalls in Verbindung mit einer schmutzigen Affäre bringen. Doch die Affäre zieht bereits internationale Kreise.

Der Bankier fürchtet, die politische Unterstützung seiner Bankgeschäfte zu verlieren und informiert den General des Heers. Er überzeugt ihn davon, dass er einschreiten müsse zur Rettung Brasiliens und der Ordnung. Der General leitet einen Putsch ein. Dieser schlägt jedoch fehl, die einzig spürbare Auswirkung der Mobilisierung des Heeres ist der Donnerschlag einer die Schallmauer durchbrechenden Mirage. Just in diesem Moment bringt der Polizist Severino während der Beerdigung Jeans Silvia um. Die Schlagzeilen lauten: *Milionária assassinada por agente federal no enterro do próprio amante durante uma tentativa de golpe* (218). Die Schlagzeilen schreibt eine junge Praktikantin, die sich mehr durch Zufall als durch intensive Recherche immer am Ort des Geschehens befindet. Nach Silvias Tod und dem

missglückten Putsch erschießt sich der Bankier. Dionísia schließlich steigt auf zur Kandidatin für die Präsidentschaftswahl und Frederico von der OBA erfüllt sich seinen langgehegten Traum vom Filmen: Das Buch endet mit einer Filmsequenz (im Drehbuchstil), dem Wahlspot für Dionísia.

Die Zusammenfassung des Inhalts zeigt, dass der Untertitel *Novela* kein Zufall ist. Die Handlung trägt deutliche Züge einer Seifenoper: Verwicklungen, Missverständnisse, Intrigen – es ist alles dabei, was zu einer Telenovela gehört. Vom korrupten Politiker und Polizisten über schöne Frauen und mächtige Männer bedient der Text jedes Klischee. Dabei zeichnet Sant'Anna ein schonungsloses Bild der brasilianischen „besseren“ Gesellschaft und zeigt, wie sich lachhafte Vorkommnisse zu schwerwiegenden politischen Ereignissen verwandeln. Das politische System ist eine einzige Farce. Parallelen zu wahren Personen und Ereignissen sind durchaus gewollt. Die optimale Erzählform für eine solche Handlung ist die einer Telenovela, und so wählt Sant'Anna die entsprechende Erzählstruktur.

Schon das erste Kapitel geht in medias res. Der Leser wird in ein Fest 'geworfen', dessen Bedeutung sich ihm erst später erschließt. Diese Struktur der späteren Auflösung einer vorangegangenen Szene bestimmt den gesamten Text. Die 49 Kapitel tragen jeweils eine Überschrift in bester Tradition des viktorianischen und französischen Feuilleton-Romans des 19. Jahrhunderts, die als Fortsetzungsromane für die Veröffentlichung in Zeitungen konzipiert waren. Formal ist also der Rahmen abgesteckt, in dem die Handlung spielt: Ironie, wie sie die Kapitelüberschriften schon erkennen lässt, bestimmt die Erzählhaltung, die narrative Struktur basiert auf kapitelweise geschilderten Szenen, die keiner Chronologie gehorchend die Spannung aus der Nichteinhaltung einer linearen Erzählfolge zieht.

Wie in vielen brasilianischen Telenovelas, ist die Handlung in der gehobenen Mittelschicht Rio de Janeiros angesiedelt. Es geht um sozialen Aufstieg, Liebe, Sex, Macht und Gewalt. Das sind Themen, wie sie nicht nur täglich in den Telenovelas abgehandelt werden, sondern wie sie auch auf den Seiten der Tageszeitungen und Magazine, in möglichst sensationalistischer Manier verarbeitet, zu finden sind.

Sérgio Sant'Anna schafft es mit *Amazona*, einen anderen Blick auf die alltägliche Medienrealität zu werfen. Denn eines ist von vornherein deutlich zu machen: Bei diesen Themen handelt es sich im

einzelnen um primär erfahrbare Realität, aber so, wie sie in Fernsehserien oder auch im Roman miteinander verknüpft werden, verformen sie sich zur allen zugänglichen sekundären Erfahrung. Diese Themen erscheinen nur deswegen nicht fremd oder ungewöhnlich, weil die Medien sie in spektakulären Verknüpfungen tagtäglich aufführen. Was also zunächst im einzelnen erlebbar und überprüfbar ist, erscheint auf der Ebene der Realität der Massenmedien durch eine gewisse Potenzierung eigentlich unwahrscheinlich, aber durch die Frequenz des Unwahrscheinlichen in den Medien gerät es zur akzeptierten Realität zweiter Ordnung.

Diesen Vorgang exerziert *Amazona* durch bis ins Äußerste. Der Text führt die Transformation einer primären in eine sekundäre Realität gezielt vor und treibt sie ins Absurde; aber nicht ohne für das Absurde eine jeweils passende Erklärung zu liefern. Und darin liegt der Kunstgriff Sant'Annas, der offenbart, wie die Medien gewöhnliche Ereignisse zum Spektakel erhöhen. So füllt der Roman die Kluft zwischen erlebter und dargestellter Realität, indem er zeigt, wie durch die Filter verschiedener Perspektiven ein und dieselbe Handlung unterschiedliche Bewertungen erfährt und schließlich an die Öffentlichkeit gelangt. Diese Multiperspektivität legt dar, dass die einzelnen Charaktere ihre „Realität“ danach konstruieren, was nach den Werten ihres Lebenssystems am ehesten stimmig ist, oder anders formuliert, der Konsistenzprüfung in ihrem System standhält.

Die einzelnen Szenen beziehungsweise Kapitel schildern die Primärerfahrungen der Figuren aus ihrer jeweiligen Sichtweise und Empfindung. Doch im Verlauf der Handlung vollzieht sich die Transformation der primären zur sekundären Wirklichkeit, indem Informationen bewertet und verwertet werden. Zum Beispiel durch den Bankier, der aufgrund anderer Wertmaßstäbe und taktischen Denkens eine andere Realität konstruiert als seine Tochter. Ganz deutlich wird dies in Kapitel 45. Hier fasst der Bankier die Vorkommnisse aus seiner Sicht zusammen und schildert sie einem General der Armee:

Em breves palavras, explicou ao outro como sua filha fora seduzida por um francês viciado em tóxicos (talvez até traficante) e pela amante dele, ambos ligados a uma organização clandestina de bancários, com ramificações prováveis em Havana e até Moscou.

„Acho que posso ser franco com o senhor, General. Tivemos que dar uma prensa no homem e parece que o pessoal se excedeu.“

„Fizeram muito bem. Fizeram muito bem. Para defender a família e a pátria vale tudo.“

„É, mas agora estão querendo transformar o francês em herói, quem são os vilões? Nós, meu querido, nós. Eu, o Banco, a Polícia Federal, o Governo e, se o senhor me permite, até o Exército.“ (207)

Und diese Schilderung beeinflusst den Fortgang der Geschehnisse. Also realisiert sich zwar nicht die Konstruktion, aber sie hat faktische Folgen. Baudrillards Begriff der Präzession erfasst genau diesen Punkt. Präzession bezeichnet die Bewegung der Simulation, die an die Stelle der Realität tritt. Des Bankiers Realitätsmöglichkeit muss nur in sich stimmig sein, um Folgen nach sich zu ziehen. Ob sie mit den Realitätsmöglichkeiten anderer Charaktere übereinstimmt, ist nicht relevant. Die Blickwinkel auf ein und dasselbe Geschehen verschieben sich durch den Einfluss der verschiedenen Interessen: Macht, Geld, Sex. Wie durch eine Folie betrachtet, lassen sie die Fakten in entsprechenden Farben erscheinen. Von den Gegebenheiten ausgehend, nehmen über die verschiedenen Sichtweisen und Interpretationen Realitätsmöglichkeiten Gestalt an, die präzessiv bestimmend für die Handlungsweisen der Charaktere sind.

In den Augen des Bankiers gehört Jean der OBA an und ist somit gefährlich und konsequenterweise auszuschalten. De facto hat der Fotograf mit der OBA nichts zu tun, und darüber hinaus ist die OBA selbst ein eher harmloser Verein – wobei auch diese Wertung nur eine Konstruktion von einem anderen Standpunkt aus ist. Ein außerfiktionaler Grund für die „OBA“ dürfte in Fernando Pessogas Erzählung „Ein anarchistischer Bankier“ liegen, in der er in einem Dialog einen Bankier, der sich selbst als Anarchist bezeichnet, seine Theorie von der Anarchie erläutern lässt und den darin liegenden Widerspruch rhetorisch auflöst.²⁶⁶ Innerhalb des Romans zeigt sich an der Organisation

²⁶⁶ „Amazona“ steht zum einen für den Mythos der weiblichen Kriegerinnen, zum anderen für das Amazonasgebiet. Die Doppeldeutigkeit ist gewollt, sie steht nahezu programmatisch für den gesamten Text. Sie nimmt ein Thema auf, das in der Erzählung Fernando Pessogas Grundthema ist: der Widerstreit zwischen Natur und Gesellschaft, der so alt ist wie die Menschheit. Pessogas Bankier sieht im Anarchismus, wie er organisiert praktiziert wird, nur die Gefahr einer neuen widernatürlichen Diktatur. Für ihn jedoch gilt es, den natürlichen Bedürfnissen entsprechend zu leben, die Gesellschaftsform ist in seinen Augen reine Fiktion, die mit einer Anarchie lediglich durch eine andere Fiktion abgelöst würde. Anarchie hat für ihn Freiheit des Individuums zum Ziel. So bemächtigt er sich,

wieder die Differenz von Schein und Sein, denn aus der Nähe betrachtet, wie das in einigen Kapiteln geschieht, erweist sich die Organisation als Zufallsprodukt, das eher durch persönliche bis erotische Motive der Beteiligten untereinander zusammengehalten wird als durch ein politisches Programm. Diese Bewertung legt jedenfalls die Erzählung ihrem Leser nahe, der sich immer in der Position des besser Wissenenden befindet, da er Zugang zu den verschiedenen Realitätsmöglichkeiten hat.

Im Unterschied zu Patrícia Melos *Acqua toffana* jedoch – wie nachher noch zu sehen sein wird – spürt der Leser nur zeitweise eine Verunsicherung, kann sich aber letztlich des Erzählers sicher sein. Diese Sicherheit erreicht die systeminterne Stimmigkeit, die sich dem Leser nach und nach erschließt. Aufgrund der vielen Informationen, die ihm der Text bereithält, setzt sich ein Bild zusammen, das schließlich nur eine Realitätsmöglichkeit als die „wahre“ zulässt und im Kontrast dazu die des Bankiers lächerlich erscheinen lässt. Sortiert wird nach Konsistenz und „größtmöglicher Wahrscheinlichkeit“, womit der Bogen zu Flusser geschlagen wäre.

Wenn der Bankpräsident für das Geld steht, der Generalsekretär des Justizministeriums für die Politik, der General für das Heer und Goldstein für die Presse, dann treten in *Amazona* die traditionellen städtischen Machtstrukturen in Gestalt verschiedener Figuren in Erscheinung. Allein die Kirche fehlt in persona, dennoch hat Sant'Anna sie nicht vergessen und vielleicht viel zeitgemäßer integriert als irgend möglich. Kapitel 22 *Deus* schildert die religiöse Haltung der Hauptfiguren – vom Kinder-Gottesglauben Dionísias zum Glauben an die Wiedergeburt Dona Esmeraldas, der Bankiersgattin, ist ein weites Spektrum vertreten, wie es sich in der heutigen brasilianischen Ge-

seiner Argumentation nach, einer großen Fiktion, nämlich des Geldes, um zumindest seine persönliche Freiheit zu erzielen. Sein staunender Gesprächspartner, oder besser Zuhörer, lässt sich von der Rhetorik beeindrucken. In *Amazona* wiederum ist die OBA ein fast lächerlicher Verein, der wenig programmatisch vorgeht. Thema in *Amazona* ist aber die wilde Natürlichkeit Dionísias, die in starkem Kontrast zu den gesellschaftlichen Anforderungen an sie steht. Auf die Spitze getrieben wird das Thema durch die Bezeichnung Dionísias als Amazone und die Verquickung ihrer Nacktbilder mit dem wilden Amazonasgebiet. Schließlich siegt Dionísia als neuer Typ in einer sich neu formierenden Machtstruktur, der Demokratie.

sellschaft findet.²⁶⁷ Welche Motivation könnte es für ein Gott gewidmetes Kapitel geben? Dem Fortgang der Geschichte ist es nicht zwingend dienlich, aber der Vollständigkeit halber, das Machtgefüge zumindest im alten Stadtbild betreffend (Richard Sennett), ist es durchaus erforderlich. So kann die Sequenz als Reminiszenz an das traditionelle Stadtmotiv in *Amazona* bewertet werden. Von den physischen Örtlichkeiten wie Kirche und Rathaus hat sich jedoch die Bedeutung der Machtzentren für die Stadt gelöst – die Macht spielt sich in der Kommunikation, zumeist per Telefon, zwischen den Machthabern ab.

Konkrete Stadterfahrung fehlt dennoch nicht. Interessanterweise fließen solche Empfindungen von Stadt in den Text ein, die charakteristisch für Stadtwahrnehmung sind. So erlebt in Kapitel 10 *Posições* Dionísias Mann Moreira die Stadt „von unten“ im wörtlichen Sinn, denn er wird ohnmächtig und fällt auf das Pflaster. Ursache der Ohnmacht ist seine Frau, die er in eindeutiger Position, nackt auf der Titelseite von *Flagrante* entdeckt hat:

Vista de baixo para cima, a cidade não tem sentido. Ao abrir os olhos, sob os raios solares, os edifícios pareceram a Francisco Moreira, da posição onde estava, espectros de granito num pesadelo fosforescente. (55)

Als wäre seine Wahrnehmung der Realität der Stadt durch den Schock (der übrigens durch eine Sekundärerfahrung ausgelöst wird, denn seine normalerweise für ihn primär erfahrbare Gattin ist zur Information, sprich zum Foto auf der Titelseite transformiert²⁶⁸) sensibilisiert, geht er jetzt durch die Straßen und nimmt wahr, was er vorher nie gesehen hat. Zum Beispiel einen blinden Bettler, an dem er bislang immer vorbeigegangen war:

Então parou diante do cego e enquanto examinava aqueles números nos bilhetes, sem conseguir fixá-los, captou toda a sinfonia de ruídos atrás de si, produzida por uma orquestra sem nenhum maestro e também sem qualquer partitura que a orientasse. O cego sorriu, como se a percepção de ambos houvesse entrado em sintonia. E o Moreira também fechou os olhos para perceber ainda melhor a dissonância melódica dos motores,

²⁶⁷ S. auch Machado da Silva, S. 68 dieser Arbeit.

²⁶⁸ Vgl. Süsskind 1993: 244. In ihrem Essay „Ficção 80. Dobradiças e vitrines“ stützt sie mit dieser Szene ihre These der „vitrine“, der Zur-Schau-Stellung in der Literatur der 80er Jahre, indem sie darauf hinweist, dass Moreira nicht vor seiner Frau (in Fleisch und Blut) ohnmächtig wird, sondern vor ihrem Foto, das an einem Kiosk ausgestellt ist. S. auch Kapitel II.2. dieser Arbeit.

vozes, serras elétricas, bate-estacas, gritos na multidão, freadas e, ainda e inacreditavelmente, cortes súbitos de silêncio penetrando nos poros da balbúrdia. *Caos e Acaso*, foram as duas palavras que vieram à sua cabeça. (59)

Auch Jean erlebt die Stadt extrem sinnlich im Moment größter Verzweiflung, während des Abtransportes durch die korrupten Polizisten, auf seinem Weg in den Tod:

De pé, ao redor dos balcões de botequins, homens sem camisa e mulheres de short, com a barriga de fora, se amontoavam em meio a um tremendo alarido. A cor da pele variava quase sempre do moreno para o negro e de todos aqueles corpos escorria o suor. E neste instante as narinas de Jean, apesar dos resíduos de cocaína, impregnaram-se de um cheiro que, àquela distância, só podia provir da memória. Mas um cheiro que continha, certamente, um pouco de cerveja e cachaça, mijo, frituras e suor e, mais ainda do que isso, um quê da própria cidade (e cada cidade possuía o seu próprio). E só se gostava dele, este cheiro, quando se amava a cidade, como Jean, pelo menos até hoje. (119)

Das darauf folgende Kapitel ist überschrieben *Rio de Janeiro „by night“*, als wäre das touristische Rio gemeint.

Se a câmera que Jean abrigava dentro de si, neste momento, possuía tecnicamente a desvantagem de ser imaginária, por outro lado ela permitia ao francês não esbarrar com nenhuma limitação material para o seu último ensaio fotográfico. E o transfigurava num pintor que transcendia às dimensões de uma tela. (121)

Es schließt sich eine Sequenz an, in der Rios Postkarten-Schönheit geschildert wird. Aber was interessiert, ist die Vorstellung der Kamera im Kopf, des internen Negativs, durch das der Fotograf seine Umwelt wahrnimmt – in Bildern, zu denen er wie in obiger Szene die Gerüche aus der Erinnerung wachruft. Die Unterscheidung zwischen Realität und Irrealität fällt schwer:

...passando sobre um comprido viaduto, entre esqueletos urbanos, ele viu navios atracados no porto e isso era muito estranho, com a aparência irreal que possui a realidade. E talvez por essa irrealidade mesma é que ele não tenha achado ainda mais estranho que sua mente captasse, no porão de um daqueles navios, nada menos que um rato a roer o que roem, nos porões dos navios, os ratos. E que captasse...a latência da Peste. E que finalmente ele desejasse...a materialização desta Peste, quando toda aquela parafernália urbana, que o circundava, tornaria a ser tão limpa, silenciosa e bela quanto a presença de algum afogado anônimo que Jean intuía a flutuar agora... (123)

Der Gipfel des Stadtempfindens wird im Moment des Todes erreicht:

Stadt hindurch. Diese Autofahrt ist Jeans Weg zum Schafott, was er nur ahnen kann. Doch die existentiell bedrohliche Situation schärft seine Sinne und entgegen routinemäßigen Fahrten durch die Stadt, nimmt er sie nun deutlich wahr.

An dieser Stelle ist an Richard Sennetts These anzuknüpfen, die den Stadtraum als bloße Funktion der menschlichen Bewegung definiert. Eine Stadt misst man daran, wie schnell sie zu durchqueren ist. Ihre Planung richtet sich nach den Bedürfnissen der Autofahrer, die ihrerseits während der Fahrten über die Stadtautobahnen die Stadt mit ihren Gebäuden, Plätzen und Gerüchen nicht mehr wahrnehmen. Die Szene mit Jean steht dazu im Kontrast und zeigt die außergewöhnliche Situation, in der er sich befindet. Zugleich ist die nahezu endlos lange Fahrt typisch für die Bewegung durch die Stadt bis an die Peripherie. Die sinnliche Wahrnehmung der Stadt erfolgt sowohl bei Jean als auch bei Moreira in Momenten, in denen es ihnen schlecht geht. Erst dann ist die Stadt nicht mehr einfach gegeben, sondern sie wird im Gegenteil intensiv empfunden, teils als bedrohlich, teils als schön. Von der bloßen Funktion löst sich die Stadt zur sinnlich erfahrbaren Umwelt.

Bezeichnend für die Rolle der Medien im Großstadtleben ist die letzte Sequenz – im wahrsten Sinne des Wortes. Im Drehbuchstil spielt sich Dionísias Wahlkampfsport ab, den der OBA-Gründer filmt, womit er endlich seine eigentliche Berufung, die des Filmemachers, auslebt. Damit treibt Sant’Anna das Thema auf die Spitze, oder mit Baudrillards Worten formuliert:

Wir haben unser eigenes Mikrofon und unseren eigenen Empfänger verschluckt, unser eigenes synthetisches Bild verinnerlicht und sind die professionellen animateure unseres eigenen Lebens geworden.²⁶⁹

Selbstwahrnehmung in Filmformat, das bedeutet ein auf die öffentliche Wirkung hin konstruiertes Erscheinungsbild. So steht menschliches Verhalten im Dienste der Medienkompatibilität. Wen interessiert noch die „Realität“ hinter diesen Benutzeroberflächen?

b) *Simulierter Journalismus*: O monstro

Simulation bedeutet sowieso nicht etwas Falsches, sondern etwas Weder-falsch-noch-wahres, etwas Weder-böse-noch-gutes usw. Die Simulation

²⁶⁹ Baudrillard 1994: 7 f.

Nesses segundos de eternidade, o que se infiltrou na *câmera* do francês, como um último clique panorâmico, não foi – ao contrário do que sempre se afirma – o desenrolar de toda uma vida, mas a percepção supernítida de tudo o que o cercava: a abóboda fantasmagórica de luz emitida pela cidade; o clamor abafado, que vinha dela; os demais rumores, ali bem perto, como os latidos de cães, a intermitência sonora e piscante dos vaga-lumes e outros pequenos animais do mato. (125)

Der Beruf des Fotografen prägt die Wahrnehmung seiner Umwelt: er sieht in Bildern. Das gerät ihm zum Verhängnis, denn ohne sie hätte er nicht Dionísia beim Orgasmus und beim Liebespiel mit Sílvia fotografiert. In zweierlei Hinsicht ist also diese Eigenschaft des Fotografen für den Text bedeutsam: für den Verlauf der Handlung und für die Art der Stadtwahrnehmung. Zudem öffnet diese Figur das Tor zur Medienwelt und leitet den Leser vom skrupellosen Verleger bis zur erfolgreichen Zeitungspraktikantin. So gelangen die Massenmedien über einen weiteren Kanal in den Text: nicht nur durch die Transformation der Primär- zur Sekundärerfahrung und die Strategie der Konsistenzprüfung, sondern auf der rein inhaltlichen Ebene.

Letztlich nehmen die Massenmedien im Text die Hauptrolle ein, denn ohne die durch sie erreichte Öffentlichkeit und damit Macht, ergäbe die ganze Handlung keinen Sinn. Alle Entscheidungen der Figuren, aller Tatendrang ist motiviert durch ein gemeinsames Ziel: die Öffentlichkeit zu erreichen und damit Machtpositionen zu sichern, auf- oder auszubauen. Für den Fotografen, die Zeitungspraktikantin und die Verleger ist dieses Ziel im Berufsbild integriert, der Bankier will die öffentliche Meinung manipulieren, die Politiker ebenso, jeder in seinem Sinne. Dionísia ist zunächst durch die sexuelle Attraktion des Fotografen geleitet, setzt aber später mit ihrer Busenbrandmal-Pressekonferenz die Öffentlichkeit ganz bewusst ein, um ihr Ziel zu erreichen. Bandeira will Sílvia erpressen und droht mit Veröffentlichung des Fotos, wovon sich Sílvia unbeeindruckt zeigt. Im Mittelpunkt ihrer Beziehung steht die effektlose Androhung von Öffentlichkeit. Schließlich gerät sie dennoch in die Schlagzeilen: als Mordopfer. Es bleibt festzuhalten, dass ohne die durch die Medien geformte und transportierte öffentliche Meinung, in *Amazona* das Drohpotenzial der Beteiligten und damit der Mittelpunkt der Handlung entfielen.

Aber noch etwas zeigt sich an den oben zitierten Szenen. Die Beobachtungen Jeans geschehen aus dem Auto heraus – nicht als Beteiligter nimmt er die Stadt wahr, sondern aus der Bewegung durch die

ist etwas, was über den Sinn hinaus geht, über die Sinn-Differenzen hinauskommt, also ist simuliert/Simulakrum nicht falsch – es ist etwas Weder-falsch-noch-Wahres, denn wir sind über das Falsche und über das Wahre hinaus.²⁷⁰

Benutzeroberflächen sind Ausgangspunkte für die Kommunikation. Betrachtet man den Buchdeckel der Companhia das Letras-Ausgabe von Sérgio Sant'Annas *O monstro*²⁷¹ als solche, stellt sie sich als eine der besonderen Art heraus: Unter der Titelzeile erheben sich kleine Punkte, die nur den Fingern von blinden Menschen etwas erzählen können. In Brailleschrift ist dort *O monstro* zu ertasten. Damit eröffnet der Text schon auf dem Umschlag das Spiel der Simulation. Mit Präzession bezeichnet Baudrillard ihre Bewegung, die ihr den Platz in oder besser anstelle der Realität einräumt. Die Blindenschrift ist die Simulation einer Realität, die Simulation einer Situation wird auf dem Einband zur fühlbaren Realität. Warum, das erklärt sich nach der Lektüre des Textes mit dem Titel des Bandes, der insgesamt drei Erzählungen umfasst, wobei in dieser Arbeit ausschließlich *O monstro* behandelt wird. Liest man diesen Text vor dem Hintergrund des Baudrillardschen Simulations-Gedanken, tritt die Erzählstrategie deutlich sichtbar hervor.

Die Zeitschrift *Flagrante*, die schon aus *Amazona* bekannt ist, veröffentlicht in einem zweiteiligen Sonderteil ein kaum gekürztes Interview mit Antenor, dem Mörder einer blinden jungen Frau. Begründet wird dieser außergewöhnlich lange redaktionelle Beitrag damit, dass die bisherige Medienberichterstattung sehr sensationalistisch gewesen sei und man sich entschieden habe, den Täter selbst zur Sache zu hören. Aufgrund seiner hohen Eloquenz – er ist Philosophieprofessor – und rigorosen Ehrlichkeit entschließt man sich zur vollständigen Publikation des kaum überarbeiteten Interviews, das der Reporter über fünf Tage mit Antenor geführt hat. Er erläutert darin detailliert, wie es zu dem Mord kommen konnte, ohne sich rechtfertigen oder entschuldigen zu wollen. Er gibt das Interview, denn er möchte erklären, welche vielschichtigen Gründe zu der Tat führen konnten.

Ohne die besondere Beziehung zu seiner 34-jährigen Geliebten Marieta, er selbst ist 45, wäre es zwar nicht zu der Tat gekommen,

²⁷⁰ Baudrillard 1994: 28.

²⁷¹ Sant'Anna 1994.

meint er, dennoch spreche ihn das nicht von Schuld frei. Er beginnt die Schilderung des Verbrechens mit dem Verlauf: Marieta geht an der Lagoa in Rio spazieren und trifft dort die blinde Frau, die trotz ihrer Sehbehinderung allein unterwegs ist. Marieta ist entzückt von ihr und lädt sie ein, mit zu ihr nach Hause zu kommen und sich dort frisch zu machen. Dank Marietas einnehmender, Vertrauen einflößender Art, nimmt sie das Angebot an. Wie selbstverständlich hilft Marieta ihr im Bad, die Tür bleibt einen Spalt geöffnet, und Antenor sieht den beiden zu. Marieta und Antenor lassen sich durch die unschuldige Art Fredericas stimulieren, Marieta forciert die vertrauliche Atmosphäre. Beide wollen, dass das Mädchen über Nacht bleibt. Um ihrer Entscheidung nachzuhelfen, mischen sie unbemerkt Valium in ihr Getränk. Antenor tanzt mit ihr. Da schlägt bei Marieta die Stimmung um, sie fühlt sich zurückgesetzt und ist verstimmt, denn sie ist es nicht gewöhnt, nicht im Mittelpunkt zu stehen. Sie zieht sich zurück und nimmt eine Dosis Kokain.

Auf die Nachfrage des Reporters erläutert Antenor, Marieta sei eifersüchtig auf die junge blinde Frau gewesen, obgleich sie selbst zu der Situation beigetragen hatte. Inzwischen wirkt das Schlafmittel, Frederica legt sich auf die Couch, dämmert weg, und Antenor beginnt, sie zu streicheln. Marieta setzt sich wieder dazu. Schließlich schnupft auch er Kokain, und Marieta gibt der Schlafenden eine Prise davon in die Nase. Sie erregen sich an der wehrlosen Frau, ziehen sich aus und stimulieren sich gegenseitig.

Doch als Frederica aufgrund des Kokains zu sich kommt, springt Marieta auf und holt Äther, um sie neuerlich zu betäuben und Antenor zugleich aufzufordern, Frederica zu nehmen. Was dieser befolgt. Er vergewaltigt die regungslose Frau, hat aber dabei nicht das Gefühl, ihr Gewalt anzutun. Erst danach fühlt er sich schlecht, eckelt sich vor sich selbst und zieht sich wieder an. Marieta weist ihn an, nochmals das Kissen mit Äther zu tränken und Frederica auf das Gesicht zu pressen. An dieser Dosis stirbt die Frau schließlich. Sie werden sich der Tatsache bewusst und müssen die Leiche wegbringen. Im Auto schaffen sie sie an einen abgelegenen Ort und laden sie dort ab. Hinterher gehen sie in ein Restaurant essen als sei nichts geschehen, und in der Nacht schlafen sie noch miteinander.

An dieser Stelle endet der erste Teil des Interviews, im zweiten geht es um das Leben nach dem Mord. Marieta will die Tat ver-

tuschen, aber Antenor hält schließlich dem Druck seines Gewissens nicht stand und stellt sich der Polizei. Kurz zuvor informiert er Marieta, die sich daraufhin erschießt. So gelangt er vor Gericht. Er will keine Milde, sucht sich auch keinen Anwalt und erhält daraufhin einen Pflichtverteidiger, auf den er am liebsten verzichtet hätte. Er ist rundum geständig und will für seine Tat die gerechte Strafe.

Sérgio Sant'Anna erklärte in einem Interview, zu der Geschichte sei er durch den Fall Pádua (siehe S. 70 dieser Arbeit) angeregt worden. Daran interessierte ihn zum einen die Diskussion um Realität/Fiktion, zum anderen, warum ein mitten im Leben stehender Mensch, dem es an nichts mangelte, einen anderen Menschen tötet.²⁷²

So steht hier ein zunächst atypisches Gewaltverbrechen im Mittelpunkt, das sich von denen, die üblicherweise auf den *Criminalidade*-Seiten der Zeitungen abgehandelt werden, grundlegend unterscheidet. Deswegen ist es um so Aufsehen erregender. Kein Favelado, kein Unterprivilegierter überfällt einen Reichen, sondern zwei gutsituierte, erfolgreiche Menschen vergehen sich an einer Frau, die blind und somit allein von den physischen Voraussetzungen her unterlegen ist.

Interessant gestaltet sich der Text hinsichtlich seiner Strategie zur Realitätskonstruktion. Denn ganz offensichtlich bezieht er seine Spannung aus der Nähe zu realen Straftaten und deren Vereinnahmung durch die Medien. Einen ersten Hinweis auf diese gewollte Realitätsnähe gibt der Titel in Blindenschrift, der wie ein Ankerwurf in die Realität wirkt. Der zweite Anhaltspunkt taucht zu Beginn der Erzählung mit der „Dachzeile“ *Flagrante, 2 de Junho de 1993* (39) über der Überschrift *O monstro* auf. Wie der Vorspann zu einem Artikel liest sich der anschließende Text, in dem erklärt wird, worum es im folgenden Interview geht. Die Zeitungspublikation bildet also einen Rahmen für das Interview, in dem das eigentliche Verbrechen geschildert und analysiert wird. Die Handlung, der Mord an der blinden Frau, stellt Antenor aus seiner Perspektive dar. Einen realistischen Bezugspunkt bekommt die Erzählung durch ihre Verortung in Rio de Janeiro, der Lagoa, einem exponierten Ort Rios.

Das allgemeine Wissen über das Leben des Mittelstandes in Rio ermöglicht es, das Leben von Antenor und Marieta darin anzusiedeln.

²⁷² Interview mit Sérgio Sant'Anna, geführt am 17.1.1997 in Rio de Janeiro von der Autorin.

Ihre Lebensweise passt sich in die Werte des Mittelstandes ein. Beide sind gutsituiert in festen Jobs und sehr erfolgreich; er in seinem Beruf als Philosophieprofessor und sie in der Bewertung von Future-Geschäften. Beide beschäftigen sich mit Dingen, die meist weniger im Hier und Jetzt als in der Phantasie ablaufen. So, wie Antenor den Verlauf des Verbrechens schildert, macht er deutlich, dass das gesamte Geschehen für ihn auf einer anderen Ebene, aber nicht in der Realität spielte. Auf die Frage, wie er sich fühlte, nachdem er den Tod Fredericas feststellen musste, Marieta die Musik ausgemacht hatte und ihn aufforderte, sich fertig zu machen, um die Leiche wegzuschaffen, antwortet Antenor:

É difícil dizer. Sem a música, era como se o peso da realidade se tornasse concreto.[...] no banheiro, olhando-me no espelho, era como se eu fosse um outro, aquela velha história, como se aquilo não pudesse estar acontecendo comigo. (65)

Antenor trennt in seinem Bericht zwischen Wahrheit der Fakten und der der Gefühle, die er betonen will:

Estou falando de sentimentos e desejos contraditórios que coexistiram em mim dentro de um processo psicológico atormentado. As palavras só de longe conseguem traduzi-lo e sou obrigado a ser minucioso. (71)

Weil die Gefühlslage so komplex ist, fällt es schwer, sie in Worte zu fassen. So antwortet er auf die Feststellung des Reporters, Marieta sei auf Frederica wohl eifersüchtig gewesen:

Sim, se se quiser reduzir as coisas a esse nome. (46)

Das erinnert an Bonassis *100 histórias*, in denen für ebensolche komplexe, absurde Situationen, die nicht begrifflich eindeutig belegt sind, eine sprachliche Neudefinition versucht wird. Während Bonassi „einbildet“, geht Sérgio Sant’Anna mit Hilfe der Figur des Philosophieprofessors den Persionen der Großstadt sprachlich-analytisch auf den Grund. Die Interviewform ist das adäquate Mittel dazu. Sie hat als journalistische Methode das Ziel, einem Menschen nahe zu kommen und ihn zu Aussagen zu bewegen, die ohne die drängende Präsenz des Fragestellers so nicht gemacht worden wären, aber nur so wahre Beweggründe offenbaren. Eine geschickte Fragetechnik kann den Interviewpartner in Bedrängnis bringen, ihn zum Beispiel zu Rechtfertigungen treiben oder zu widersprüchlichen Aussagen. Das Interview kann persönliche Seiten einer öffentlichen Person heraus-

stellen, zur positiven Selbstdarstellung dienen oder das Gegenteil bewirken.

In jedem Fall aber behält der Journalist die Gesprächsführung und verfolgt ein bestimmtes Ziel, das mit einem Interview eher zu erreichen ist als mit einem Bericht oder einer Reportage. Insofern ist es also folgerichtig, dass nach einer eher oberflächlichen Berichterstattung die Interviewform gewählt wird (um in der Argumentationslogik des Textes zu bleiben), um die wahren Beweggründe des Mörders zu offenbaren.

Aber im Gegensatz zum Normalfall hat der Interviewte selbst das Bedürfnis, die „schonungslose Wahrheit“ zu sagen. Nach den Gründen für diese Selbstanklage und Offenheit befragt, ohne die der Mord vielleicht nicht aufgedeckt worden wäre, antwortet Antenor unter anderem:

[...] sempre houve em mim, por minha própria formação, esse desejo de buscar a verdade. (70)

Für die innere Logik des Textes erklärt sich hier, warum der Täter ein Philosophieprofessor sein muss. Und in der gleichen Antwort kommt er auf die die Tatsachen verzerrende Darstellung des Falles in den Medien zu sprechen, der er unbedingt seine Version entgegensetzen wollte:

Eu não me conformava com todas aquelas versões mentirosas infamando Frederica, vinculando-a a drogas, a uma vida dupla. E havia o fato de que as pessoas que nada tinham a ver com a história estavam sendo investigadas. Eu queria pôr as coisas no seu devido lugar. (70)

Dieses Interview ist ein Frage-Antwort-Spiel, das keiner besonderen Technik bedarf, da der Interviewte willig ist, Auskunft zu geben. Und darüber hinaus bekundet er, ohne Rücksicht auf eigene eventuelle Nachteile erzählen zu wollen. Und das ist der Gradmesser für die Wahrheit seiner Erzählung. Je mehr er sich damit schadet, desto glaubhafter erscheint seine Version des Falls. Da die zweite Beteiligte bereits tot ist, fehlt eine Instanz, die seine Version widerlegen könnte. Folglich misst sich die Realitätsnähe seiner Erzählung an der Schwere der Selbstanklage, die damit einhergeht. Gegen Ende des Textes nimmt der Reporter den Zweifel an Antenors Glaubwürdigkeit mit einer Frage vorweg:

FLAGRANTE: Não foi possível ouvir Marieta a respeito de todas essas coisas. Como se poderá ter certeza de que a sua versão dos fatos, sua visão da própria Marieta, são as mais corretas?

ANTENOR: Está certo, não lhe posso dar certeza. E, ainda quando se trata de fatos concretos, como os que levaram à morte de Frederica, eu próprio duvido, algumas vezes, se a reprodução deles que tenho em mente e procuro transmitir é a mais correta possível. No decorrer desta entrevista, pareceu-me, várias vezes, que enxergava os acontecimentos sob novos ângulos e que mesmo me transformava, falando deles. As coisas acontecem velozmente, não podemos fixá-las nos momentos em que as vivemos e, não fosse por suas consequências, eu chegaria a duvidar que tais coisas puderam acontecer comigo.

Mas, quanto aos meus sentimentos, posso transmitir uma certeza maior, como se fossem eles os verdadeiros fatos, e não consigo me ver sem essa presença em mim de Frederica Stucker. (77f.)

Offen wirft der Philosophieprofessor die Frage nach der Realität auf und nimmt für sich die seiner Gefühle in Anspruch. Für die Realitätskonstruktion im Text bedeutet das, dass auf den Aussagen Antenors aufbauend ein Gefüge geschaffen wird, das die Schuldfrage – und damit die nach den „wahren“ Begebenheiten – in Gefühlskategorien einbettet.

Die Benutzeroberfläche des Textes ist die Interviewform, mit der der durchschnittliche Leser vertraut ist und umzugehen weiß, und die bestimmte Erwartungshaltungen hervorruft. Aber in der Benutzung, dem Lesen, führt der Inhalt in eine andere Tiefe als gewöhnlich. Die Form ist also realistisch, da sie täglich in der Presse zu finden ist. Aber der Inhalt geht über das Gewohnte hinaus: nicht nur in der Länge, auch in der inhaltlichen Dimension. Dadurch konterkariert der Text den üblichen Umgang der Presse mit sensationellen Themen.

Die Literatur zeigt deutlich, welche Realitätsmöglichkeit in einer journalistischen Form verwirklicht werden könnte. Sie simuliert einen Zustand, der sich so aber bislang noch nicht realisiert hat. Sant'Anna rafft aus dem großen Feld der Möglichkeiten die Punkte zu einer Realität zusammen, die die tatsächliche Berichterstattung in ihren Bildern von der Welt außen vorlässt. Über die Figur des Philosophieprofessors bleibt die systeminterne Konsistenz erhalten, denn hierüber erklärt sich die Reflektionsfähigkeit der Figur, die entsprechende Themen wie die Frage nach der Wahrheit und nicht die Frage nach der Schuld betont. Doch wie eine Spirale führt der Text den Leser über diesen Einstieg, der mit dem Blindenschrifttitel begann, eine Stufe

höher in das verwirrende Spiel mit der Realität ein. Denn auf der Ebene der Erzählung selbst erläutert der Philosophieprofessor den Zustand während der Tat als einen, der fast unreal war. Die Tat selbst rückt damit in einen Bereich, der für niemanden überprüfbar ist, wenn selbst der Beteiligte an seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit schon Zweifel hat.

Letztlich wird seine Glaubwürdigkeit in einer moralischen Kategorie gemessen: Je mehr er sich selbst mit seinen Aussagen schadet, desto glaubwürdiger ist er. Denn die Erfahrung sagt, ein Täter will seine Tat vertuschen, um ungestraft davonzukommen. Wer sich mit seiner Tat preisgibt und die volle Schuld auf sich nimmt, ist entweder verrückt – diese Annahme stellt der Reporter gegen Ende des Interviews in den Raum – oder er ist ehrlich. Ehrlichkeit ist eine Tugend, die im krassen Widerspruch steht zur Tat, dem Mord. Diesen Widerspruch darzustellen, darum ist die Figur des Professors bemüht.

Im Gefüge des Textes platziert sich dieses Thema in das Feld der emotionalen Wirklichkeit, das nicht eindeutig in Worte zu fassen ist. Die höchste Eloquenz versagt angesichts der menschlichen Gefühlswelt, deren Elemente nicht auf eindeutige Wörter zu reduzieren sind. Der Versuch, aus einem ablaufenden Geschehen fixe Bilder als Worte herauslösen zu wollen, muss scheitern. Aber dies ist der Weg, auf dem die Medien die Gesellschaft entlang führt. Massenmedien vereinfachen eine unglaubliche Komplexität zu eingängiger Ware.

Sant'Annas Text versucht das Gegenteil. Er regt zumindest die Vorstellung an, dass die Welt nicht so einfach ist, wie die Medien es manchmal glauben machen wollen. Und er tritt seinen literarischen Beweis erfolgreich mit den Mitteln der Konkurrenz an. Er simuliert die Interviewform und das Monster entpuppt sich als hochsensibler Intellektueller, als ein unauffällig lebender Mensch.

3. *Patrícia Melo*

a) *Virtuelle Welten: Acqua toffana*

Wenn wir von virtuellen Räumen sprechen, dann meinen wir, daß wenigstens in den Bereich des Denkbaren und vielleicht sogar schon des Machbaren die Möglichkeit drängt, alternative Welten herzustellen, der Konkretizität immer näher zu bringen, so daß sie immer virtueller in jenem Sinn werden, von dem ich gesprochen habe. Bis wir in einer Pluralität von Welten leben werden, von denen keine konkreter oder weniger

konkret als die andere sein wird, angesichts derer die Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion keinen Sinn mehr haben wird.²⁷³

Flussers These der virtuellen Welten erhält in *Acqua toffana* ihr literarisches Pendant. Die Frage nach der Wirklichkeit verflüchtigt sich hinter verschiedenen Realitätsmöglichkeiten. Sie ist nicht mehr eindeutig zu beantworten. Patrícia Melos Protagonisten befinden sich innerhalb dieser virtuellen Welten, sie erleben virtuelle Realität.

Melo gilt als eine der talentiertesten Nachwuchsautorinnen Brasiliens. Ihr erster literarischer Text *Acqua toffana* (1994)²⁷⁴ brachte ihr große Aufmerksamkeit²⁷⁵ ein. Der zweite Roman, *O matador*²⁷⁶, der 1995 erschien, festigte schließlich ihren Ruf als Kriminalautorin. Schnell stellte die Kritik sie in die Folge Rubem Fonsecas, ohne die spezifischen Merkmale ihrer Erzählweise gegen den Altmeister brasilianischer Kriminalromane abzugrenzen. Die *Veja*, Brasiliens führendes Nachrichtenmagazin, machte aus *Acqua toffana* „duas novelas“²⁷⁷ und stellte damit unter Beweis, dass der Text entweder nicht gründlich gelesen, nicht verstanden oder der Klappentext falsch zitiert wurde. Auch kann Melo Text nicht in das klassische Genre der Kriminalromane eingeordnet werden. Morde kommen zwar vor, aber weder „richtige“ Täter noch Detektive treten in Erscheinung. Wenn in diesem Text jemand der Wahrheit auf der Spur ist, dann ist es der Leser. Auch die Erzählstruktur unterscheidet sich grundlegend von der einer klassischen Detektivgeschichte, wie noch zu sehen sein wird.

Formal ist der Text in zwei Teile gegliedert, die ohne Überschrift auskommen und wiederum in 17 beziehungsweise 20 Kapitel unterteilt sind. Im ersten Teil schildert eine zunächst namenlose Ich-Erzählerin einem Kommissar der Polizei den Verdacht gegen ihren Ehemann, er sei der gesuchte Serienmörder, der *estrangulador da Lapa*. Im zweiten Textteil findet ein innerer Monolog eines Mannes statt, der sich in Mordphantasien ergeht und sich schließlich der Polizei als *estrangulador da Lapa* stellt. Die Verweise auf den Serienmörder bilden das Bindeglied zwischen den beiden Textteilen. Sie könnten ansonsten auch unabhängig voneinander gelesen werden,

²⁷³ Flusser²1996: 170.

²⁷⁴ Melo 1994.

²⁷⁵ Nicht zuletzt aufgrund guter Pressearbeit ihres Verlages.

²⁷⁶ Melo 1995.

²⁷⁷ N.N. 1995 (Artikel ohne Nennung des Autors).

doch dann ginge ein wichtiger, wenn nicht sogar der zentrale Bedeutungsaspekt des gesamten Textes verloren.

Das Wissen um den Serienmörder beziehen die Protagonisten über die Massenmedien Fernsehen und Tageszeitung. Betrachtet man die Figuren psychologisch, erleben sie Sekundärerfahrungen auf der Ebene der Realität der Massenmedien. Die Medienberichterstattung über den Serienmörder gerät zum stillen Ausgangs-, Dreh- und Angelpunkt des Textes. Still deswegen, da nicht ausdrücklich auf die Schlüssel-funktion des *estrangulador da Lapa* aufmerksam gemacht wird, sondern im Gegenteil, dieser Aspekt leicht zu überlesen ist. (So ist es wohl einigen Rezensenten ergangen.) Aber für die Textstruktur hat dieses Element eine bestimmende Wirkung: Die Medienberichterstattung regt die Phantasie beider Protagonisten dazu an, eigene Geschichten um diese herum zu produzieren, sich zu identifizieren mit Opfer, Täter oder Detektiv. Beide Textteile enden mit dem *estrangulador*. Im ersten berichtet das Fernsehen über den sechsten Mord des *Estuprador da Lapa* – die Protagonistin ist vermutlich das Opfer; im zweiten liest der Protagonist eine Schlagzeile über den gleichen Mordfall und nimmt dies zum Anlass, sich der Polizei als *estrangulador da Lapa* zu stellen. So entwickelt sich dieser Fall zum Bindeglied und strukturierenden Element des Textes.

Auch der Titel *Acqua Toffana* findet sich in beiden Textteilen wieder, wenn auch in geringwertiger Funktion für den Text. Es handelt sich um ein Gift aus dem Mittelalter, das täglich niedrig dosiert verabreicht, zum Tode führt, dessen Ursache also praktisch nicht nachweisbar ist. Die Protagonistin des ersten Teils sieht sich von ihrem Mann durch *Acqua Toffana* vergiftet, der Protagonist des zweiten Teils denkt über *Acqua Toffana* als mögliches Mordinstrument nach. Hieran zeigt sich das nächste Strukturelement, das der Perspektive. Der erste Teil schildert das Thema „Mord“ aus der Sicht des potenziellen Opfers – die Protagonistin ist von einer ständigen Paranoia getrieben. Dazu gesellt sich die Herangehensweise eines Detektivs insofern, als die junge Frau ihrem Mann die Morde an Frauen nachweisen will: sie verfolgt ihn, hört Telefonate ab und sammelt Beweismstücke.

Im zweiten Teil entwirft der männliche Ich-Erzähler verschiedene Mord-Varianten. Seine Vorstellungen ranken sich um eine Nachbarin, die er kennen lernt und um die er seine Mordgelüste spinnt. Er bildet

sich ein, zwischen ihnen bestehe ein Pakt, der den Mord an ihr zum Ziel habe. Distanzlos und ohne Differenzierung erzählt er Realitätsversionen, die sich eigentlich auf verschiedenen Ebenen abspielen, sich aber auf der Textebene sprachlich egalisieren. So fällt die Entscheidung schwer, ob die gerade erzählte Version tatsächlich oder auf der Phantasieebene stattfindet.

Hier zeichnet sich die erste Parallele zwischen narrativer und massenmedialer Strategie ab: Wie in den Medien, in denen auf derselben Sende-Ebene Unterhaltung und Berichterstattung parallel und sukzessive ablaufen, folgen linear erzählt im Text virtuelle Welten aufeinander. Als solche werden sie nicht kenntlich gemacht, so wie auch im brasilianischen Fernsehen die Unterscheidung zwischen Unterhaltung und Bericht diffus ist.²⁷⁸ Wenn die Signale fehlen, die dem Leser/Zuschauer zur Einordnung dienen, dann ist die Vermischung oder die Aufhebung des Begriffspaars Realität/Fiktion erreicht. Im Text geschieht folglich genau das, was im Fernsehen jeden Tag das Verständnis von Realität/Fiktion beeinträchtigt, verändert.

Patrícia Melo legt ihrer Protagonistin folgende Worte in den Mund: „Crime industrial. Você vê na televisão, lê no jornal e depois esquece como esquecemos sabonete, chiclete e cigarros.“ (31) Der Bezug zur Medienwelt ist im Text explizit. Zum einen schildert sich die Protagonistin selbst als eine Person, die am liebsten zu Hause vor dem Fernseher sitzt und die reale Welt außen vor lässt:

Quem tem telefone e televisão não precisa sair da casa. Trinta pessoas assassinadas por dia. Dez carros roubados a cada vinte minutos. E mordeduras de cães, porte ilegal de armas, lenocínio, subornos, embriaguez, suicídios, vadiagem, mendicância e diversos. A realidade é uma bosta... Sou nocauteada pela realidade diariamente. (24)

Zum anderen fließen in ihre Erzählung ständig Filmtitel mit Angaben zu Drehjahr und Regisseur ein, entweder unmotiviert oder wenn ein Vorgang sie an einen Film erinnert. Zudem ist ihr Mann bei einem Fernsehsender beschäftigt und produziert dort eine Sendung, weswegen er sie abends alleine in der Wohnung lässt. Ihre Paranoia sitzt so tief, dass sie sich einschließt, die Wohnung verriegelt und sich in Angstphantasien ergeht. Was den Erzählstil betrifft, so folgen einige

²⁷⁸ S. da Silva auf S. 69ff. und Ortiz Ramos, S. 39ff., dieser Arbeit.

Textpassagen einem Drehbuchmuster²⁷⁹, die Sprache ist einfach und klar gehalten, wie das folgende Beispiel demonstriert. Die Protagonistin hat herausgefunden – oder bildet sich ein? –, dass ihr Mann eine Geliebte namens Leila hat:

Dois ou três dias depois, resolvi que iria conversar com Leila, a amante. Eu queria ser como a Virginia Madsen naquele filme *The hot spot*. EUA, 1990. Direção: Dennis Hopper. Aquelas americanas que têm os sentimentos impermeabilizados, mascam chiclete o tempo todo, andam de tamancos altos e dizem para as rivais: „Hei girl, get out of my way“.

Leila abriu a porta, tinha acabado de se levantar.

LEILA Pois não?

EU Eu sou a mulher do Rubão.

LEILA Perdeu seu tempo. Ele não está aqui.

EU Você acha que eu perdi meu tempo?

LEILA Acho. Eu nem sei quem é o Rubão, para falar a verdade.

Levou o primeiro tiro quando falava a palavra verdade. O segundo, nem lembro. Depois o terceiro, o quarto e o quinto. Estrebuchou e morreu.

Drop-out. Eu estava a caminho da casa de Leila, quando notei o disparo na imagem, um defeito de gravação. Tive de gravar de novo. Vou contar exatamente como foi.

Prédio de Leila. Externa. Dia.

PORTEIRO A senhora não ficou sabendo? Ela morreu faz dois dias. Foi assassinada. Abusaram dela e tudo. Foi encontrada pelada num terreno aqui perto, sem roupa, machucada. Abusaram muito dela. Foi uma judiação o que fizeram com a dona Leila. A polícia está procurando o homem. Uma judiação mesmo. É por isso que eu sou a favor da pena de morte. A senhora não acha?

Eu queria que isso fosse um drop-out. Mas não era. Leila foi assassinada. Rubão arrasado. Rubão viúvo. Rubão nunca mais meu. Ela tinha uma terrível vantagem sobre mim: estava morta. Nesse estágio amoroso, a morte eleva o amante à condição de perfeito, sublime. Rebecca, a mulher inesquecível. Não me lembro o país. O ano. Nem o diretor. Isso não é comum, tenho facilidade para guardar números e nomes. (19)

An dieser Passage ist die Vermischung der verschiedenen Ebenen klar zu erkennen. Es werden unterschiedliche Versionen eines möglichen Vorgangs gedanklich durchgespielt, aber im Erzählmodus der Tatsache geschildert: „Leila abriu a porta“. Der Satz führt den Leser in

²⁷⁹ Stilistisch tritt Melo in solchen Passagen tatsächlich in die Fußstapfen Fonsecas. Vgl. dazu Xavier 1987: 119-132. Xavier analysiert Fonsecas Stadterzählungen und unterstreicht, dass viele Passagen im Drehbuchmuster geschrieben seien, vor allem Dialoge und szenische Darstellungen.

die Irre, denn er macht nicht erkenntlich, dass es sich um eine gedachte Szene handelt. Diesen Schluss kann der Leser erst mit den Informationen des nächsten Absatzes ziehen. Nach der Aussage des *porteiros* steht die gesamte Szene wieder in einem anderen Licht da, ein ähnlicher Effekt, wie ihn Bonassi in seinen *100 Histórias* erzielt. Das Ende des ersten Teils stellt nun wiederum sämtliche Erzählungen der Protagonistin in Frage, da der *delegado* per polizeilichem Führungszeugnis nachweist, dass die Protagonistin bezüglich ihres Mannes in wichtigen Punkten falsche Angaben gemacht hat. So seien seine Eltern in den 70er Jahren bei einem Autounfall ums Leben gekommen, während sie behauptet hatte, er läge im Streit mit seinem – lebenden – Vater. In ihre Erzählung fließt immer wieder eine Szene aus der Kindheit Rubãos ein, die auf einen Gewaltakt in der Familie hinweist und als psychologische Erklärung für seine Morde hätte dienen können.

Dieses Konstrukt bricht mit der Erklärung des *delegado* in sich zusammen. Zugleich hat dieses Ende aber einen ähnlichen Effekt auf den ganzen ersten Teil. Denn alle Koordinaten, die der Text zur Einordnung der Kategorien Realität und Fiktion vermeintlich geliefert hatte, verlieren an Bedeutung, indem plötzlich die ganze Geschichte in den Bereich der Fiktion abzugleiten scheint. Doch Zweifel bleiben bestehen, denn es sind keine eindeutigen Schlüsse möglich. Dafür ist der Text in sich zu widersprüchlich.

Das letzte Kapitel des ersten Teiles verstärkt schließlich den Gesamteindruck. Einer Aufzählung von Werbesports folgt eine Nachrichtensendung mit der Notiz, der *Estrangulador da Lapa* habe sein sechstes Opfer ermordet, ihr Name ist Rita Marcondes, eine Psychologiestudentin der PUC. Anschließend folgt die Ankündigung eines amerikanischen Spielfilms. Marcondes ist der Nachname Rubãos und die Schlussfolgerung liegt nahe, dass die Protagonistin des Textes das Opfer ist.²⁸⁰ Die Betonung liegt auf Schlussfolgerung, denn eindeutig sagt der Text dies nicht aus. Es ist Aufgabe des Lesers, die Informationen in eine kausale Logik einzugliedern.

²⁸⁰ Ray-Güde Mertin zieht diesen Schluss definitiv in ihrer Interpretation des Textes in: „Subúrbios - ein 'Himmel ohne Sterne': die unschöne Welt in den Romanen von Patrícia Melo und Fernando Bonassi“ in: Mertin 1996.

So betrachtet geht es also in dem Text nicht darum, dass ein Mensch in seine Phantasiewelt abdriftet und nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann. Dies wäre vielleicht Ergebnis eines psychoanalytischen Ansatzes, der auch seine Berechtigung hat. Die psychologische Verfassung der Protagonisten interessiert aber nicht vordergründig. Bedeutend ist das Gesamtmuster des Textes, die Strategie der Erzählung. Sie zeichnet die Muster heutiger Wirklichkeitswahrnehmung nach. Die Rezeption geschieht formal auf einer Ebene, inhaltlich auf verschiedenen, die aber nicht als solche erkennbar sind. Es vermischen sich die Ebenen und die Beobachtung der Beobachtung (Luhmann) wird nicht mehr wahrgenommen. In *Acqua toffana* gibt es keine Hilfen zur Einordnung, sie verschwinden hinter der Desinformation durch den Text, und es bleibt dem Leser überlassen, die Frage nach dem, was nun „wahr“ ist, zu klären.

Die Protagonisten als einzige vermeintlich fixe Textelemente erweisen sich als unzuverlässige Erzähler, also auch als instabile Textelemente. Das einzig Kontinuierliche ist die Form der Erzählung, des Textes selbst. So, wie das Fernsehen und die Zeitungen ihrer Form nach immer gleich und verlässlich sind, ist es der Text. Doch die Form widerspricht dem Inhalt. Denn alles, was darüber transportiert wird, ist nicht überprüfbare Information und noch dazu nicht in sich schlüssig. Es entspricht also nicht den Anforderungen an die Medien, die glaubhafte Inhalte vermitteln sollen. Insofern ist *Acqua toffana* ein Zukunftsszenario der Medienwelt, dessen Anfänge schon zu spüren sind.²⁸¹ Die Vergiftung mit *Acqua toffana* geschieht schleichend, fast unbemerkt: fast unbemerkt nistet sich die Virtualität in die Realität der Menschen ein, gestützt durch die Massenmedien.

Auch der zweite Textteil greift das Thema der in Anlehnung an Flusser zu nennenden „virtuellen Welten“ oder Realitätsmöglichkeiten auf. Der Protagonist konzentriert sein ganzes Dasein auf den möglichen Mord an seiner Nachbarin Célia aus dem siebten Stock des von ihm bewohnten Hochhauses. Er bildet sich ein, sie wolle von ihm getötet werden. Dabei ist wichtig, dass die ersten Treffen den ganz normalen Flirt-Charakter haben, den der Protagonist aber mit Todeswunsch, nicht mit Liebeswunsch gleichsetzt. Seine Interpretation der

²⁸¹ S. Machado da Silva auf S. 69 dieser Arbeit.

Geschehnisse ist also nicht die landläufige. Er bewertet Zeichen, die Célia sendet, nach eigenen Maßstäben:

Eu sabia. Ela sabia. Ela sabia que eu sabia e vice-versa. O amor era um pretexto para o nosso pacto. (94)

Etwas später kommen ihm jedoch angesichts Célias Lebenslust Zweifel an seiner Pakttheorie – Realitätskonstruktion Variante eins –, was ihn jedoch nicht daran hindert, konkrete Mordphantasien zu hegen. Die letzten Kapitel schildern im Wechsel zwei Versionen eines möglichen Geschehens, von denen sich im Prozess der Lektüre eine – Célia bleibt am Leben – als die wahrscheinlichere herausstellt und die Tötung Célias als die virtuelle. Die Schilderung des Mordes an Célia ist aber nicht weniger „realistisch“. Im Text steht sie gleichwertig neben der Schilderung des Protagonisten, wie er nach einem Fieberschub im Krankenhaus erwacht und Célia ihn liebevoll pflegt. Hier spielt der Text Realitätsmöglichkeiten durch und eröffnet eine virtuelle Welt, die in nichts zu unterscheiden ist von einer „wirklichen“ Welt, da sie in der Konstruktion demselben – sprachlichen – Muster folgt.

Nach Baudrillard geht im Zeitalter der Simulation die Referentialität verloren. Zeichen lösen sich von vormals Bedeutetem, Oppositionen lösen sich auf in einer Ebene, auf der es sinnlos ist, nach wahr oder falsch zu fragen. Diese Frage ergibt auch in *Acqua toffana* keinen Sinn, weil der Text die Antwort nicht eindeutig liefern kann.

Auf der Erzählebene werden Primär- und Sekundärerfahrungen, die den Protagonisten zugeordnet werden könnten, nicht kenntlich gemacht. Somit fehlt im Text ein Maßstab für die Einordnung der Erzählungen. Es geschieht die von Luhmann im System der Massenmedien festgestellte Vermischung von Unterscheidung der Welt, wie sie ist und wie sie beobachtet wird.

Das Vertrauen des Lesers in die Erzählung der Protagonisten wird ständig enttäuscht, denn es wird vernachlässigt, dass es sich um beobachtete Wirklichkeit und damit um eine Konstruktion handelt. Und zwar auf doppelter Ebene, ähnlich dem System der Massenmedien. Der Vertrauensvorschuss ist allerdings schnell aufgebraucht, das Misstrauen wächst, hilft aber nicht weiter, denn die „Realität“ ist für den Leser/den Zuschauer nicht primär erfahrbar. Er sieht sich immer konfrontiert mit Realitätskonstruktionen, die streckenweise in sich schlüssig sein mögen und somit dem System der Selbstreferen-

tialität und der systeminternen Konsistenzprüfung Genüge tun. Aber die eine, verlässliche Variante gibt es nicht. Je nach Blickwinkel eröffnen sich neue virtuelle Welten, neue Realitätsmöglichkeiten, die jede für sich wahrscheinlich ist. Und zwar nicht, weil sie eine Referenz in der Wirklichkeit hätte, sondern weil ihre Elemente in der jeweiligen Kombination denkbar sind. Insofern bezeugen Melos Wirklichkeitsvarianten die These, dass hinter den neuen Bildern von der Welt, wenn man einen Text als Bild betrachten möchte, Programme stehen, die es zu entziffern gilt. Die Bausteine des Meloschen Programms sind klar zu erkennen: Todesangst und Todeslust durchgespielt aus verschiedenen Perspektiven.

Wenn unter anderen Flusser das Ende des linearen Textes proklamiert, dann sei ihm an dieser Stelle entgegengehalten, dass zwar der Text seinem Erscheinungsbild nach linear sein mag, die Rezeption aber vielschichtig und nicht auf eine einfache Figur zu reduzieren ist. Ein Text wie *Acqua toffana* erreicht diese Vielschichtigkeit durch Querverweise und -verbindungen, die sich zu einem Bedeutungsgeflecht verdichten, das nicht linear erfassbar oder beschreibbar ist. Auch zeigt sich der Zusammenhang zwischen Großstadt und Erzählform am Text Patrícia Melos. Zum einen behandelt sie auf der thematischen Ebene eindeutige Großstadthemen. Zum anderen erfasst der Text die Stadt auf eine Weise, die moderne Theorien von der Großstadt bestätigen: Die Großstadt hat sich entmaterialisiert, sie spielt sich ab auf der Beziehungsebene zwischen den Menschen. In *Acqua toffana* auf grausame Weise. Wohnungen werden zu abgeschotteten Mikrowelten, wer sie verlässt, trifft auf Mord und Totschlag. Noch deutlicher jedoch wird das Beziehungsgeflecht der Stadt in Melos zweitem Roman *O matador*.

b) *Abstrahierte Stadtfunktionen: O matador*

Wir haben uns ein Netz von zwischenmenschlichen Beziehungen vorzustellen, ein „intersubjektives Relationsfeld“. Die Fäden dieses Netzes sind als Kanäle zu sehen, durch welche Informationen wie Vorstellungen, Gefühle, Absichten oder Erkenntnisse fließen. Diese Fäden verknoten sich provisorisch und bilden das, was wir „menschliche Subjekte“ nennen. Die Gesamtheit der Fäden macht die konkrete Lebenswelt aus und die Knoten darin sind abstrakte Extrapolationen. Hält man am Bild des intersubjektiven Relationsfeldes fest – „wir“ ist konkret, „ich“ und „du“ sind Abstraktionen daraus –, dann gewinnt das neue Stadtbild Kon-

turen. Es ist etwa so vorzustellen: Die zwischenmenschlichen Beziehungen sind an verschiedenen Orten des Netzes verschieden dicht gesponnen. Je dichter sie sind, desto konkreter sind sie. Diese dichten Stellen bilden Wellentäler im Feld, das man sich schwingend wird vorstellen müssen. An diesen dichten Stellen rücken die Knoten einander näher, sie „aktualisieren“ sich gegenseitig. Die Wellentäler wirken auf das umliegende Feld „anziehend“ (in das Gravitationsfeld einbeziehend), immer weitere zwischenmenschliche Beziehungen werden von dort her angezogen. Jede Welle ist ein Brennpunkt für Aktualisierung zwischenmenschlicher Virtualitäten. Solche Wellentäler sind Städte zu nennen.²⁸²

Flussers Stadtbild und seine Vorstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen beruhen auf seinen Thesen zur Informationsgesellschaft. Verändern sich die Kommunikationsformen, so wirkt sich das auf die Gesellschaft und deren Lebensformen aus. Neue Kommunikationsstrukturen bewirken auch ein neues Verständnis von Stadt. Ist der Mensch darin nicht länger ein selbstbewusstes, vom Willen getriebenes Individuum, sondern ein durch die Informationsflüsse geformtes Subjekt, sind auch seine Handlungen neu zu bewerten. Diese Sichtweise soll ein neues Licht auf Patrícia Melos *O matador* werfen. Dabei helfen auch die Thesen Martín-Barberos zur Funktion der Medien in der lateinamerikanischen Stadtgesellschaft weiter, wie noch zu sehen sein wird.

Die Erzählstruktur des Romans *O matador* ist einfach und geradlinig angelegt. Aus der Perspektive des Ich-Erzählers schildert der Protagonist Máiquel den Verlauf seines Lebens ab dem Tag, da er eine Fußballwette verloren hat und sich die Haare blondiert. Als Autoverkäufer führt er ein sehr bescheidenes Dasein. Er ist 23 Jahre alt und eigentlich auf der Suche nach einem ganz normalen Leben mit Frau und Kind im eigenen Zuhause. Doch die Umstände wollen es anders. In Umkehrung des klassischen Romanmusters durchläuft der „Held“ der Geschichte eine Wandlung vom bislang einfachen und unbescholtenen Bürger zum brutalen Auftragsmörder, der in die bessere Gesellschaft aufsteigt und letztlich brutal von ihr fallengelassen wird. Seine kriminelle Energie wird freigesetzt durch eine Umwelt, die ihm durch die Auftragsmorde ein besseres Leben in Aussicht stellt. Zum Schluss der Geschichte erkennt Máiquel, dass man ihn benutzt und ausgenutzt hat. Aus Rache, Wut und Enttäuschung erschießt er seine Auftraggeber.

²⁸² Flusser 21996: 153.

An bestimmten Scheidepunkten seines Lebens entscheidet er sich für die Kriminalität, die ihm eine zumindest materiell bessere Zukunft einbringt – nach dem Vorbild seiner Auftraggeber. Sie gehören der gehobenen brasilianischen Mittelschicht beziehungsweise Oberschicht an, vom Arzt bis zum Politiker. Sie verfügen über Macht und Einfluss, sie bestimmen die Geschicke der Stadt. Máiquel nutzen sie wie einen Gehilfen, der sie von lästigen Gegnern und Banditen befreit. Die offiziellen Ankläger von Kriminalität, Mord und Totschlag bedienen sich eben jener Mittel, um ihren eigenen Wohlstand und Einfluss zu sichern. Ihre Doppelzüngigkeit und Doppelmoral bilden den Kern der Geschichte.

Die Basis des Romans ist Material, das Melo über Jahre hinweg gesammelt hat. Sie führte Interviews mit Mördern, um Motivationslagen und Charaktere kennen zu lernen. Nach eigenen Aussagen empfand sie jedoch die erste Fassung, die sie schrieb, als zu dokumentarisch.²⁸³ Sie verwarf alles, begann von neuem, und so entstand Máiquels Geschichte. Ihre Recherchen fließen fiktionalisiert und aus dem ursprünglichen, authentischen Zusammenhang genommen in den Text ein.

Eine Schlüsselszene für den weiteren Verlauf der Handlung erklärt auch, warum Rezensenten Melo immer wieder in einem Atemzug mit Rubem Fonseca nennen: Máiquel plagen starke Zahnschmerzen. Er sucht einen Zahnarzt auf, der ihm erzählt, er habe früher eine Praxis in Rio de Janeiro betrieben, doch dort habe ein Patient nicht zahlen wollen und ihm ins Bein geschossen. Daraufhin sei er nach São Paulo gezogen, da er hier mit weniger Kriminalität gerechnet habe. Doch diese Rechnung sei nicht aufgegangen, São Paulo sei nicht besser als Rio. Er untersucht Máiquels Zähne und prophezeit ihm, dass er in spätestens drei Jahren ein Gebiss brauche, wenn er sie nicht machen ließe. Máiquel hat kein Geld, deswegen bietet der Zahnarzt Dr. Carvalho ihm an, er könne ihm als Gegenleistung einen Dienst erweisen. Er soll den Vergewaltiger seiner 15-jährigen Tochter ermorden.

²⁸³ Dies erklärt Melo in einem Interview, geführt von der Autorin mit Patrícia Melo am 22.1.1997 in São Paulo.

In dieser Szene steckt mehr als eine Anspielung auf Fonseca. Dr. Carvalho ist eine Figur aus Fonsecas *O cobrador*²⁸⁴. Diese bekannte Erzählung Fonsecas beginnt mit der Behandlung jenes Mannes, der ihm hinterher ins Bein schießt. Fonseca beschreibt mit dem *cobrador* einen Mann, der sich vom Leben benachteiligt sieht, der arm und chancenlos ist in einer Gesellschaft, von der nur diejenigen profitieren, die bereits reich sind. Seinen Hass auf diese Menschen münzt er um in brutale Morde. Schlechte Zähne sind bei Fonseca ein Zeichen der Armut,²⁸⁵ ebenso wie alte Schuhe. Diese Symbole übernimmt Melo, denn der beschämte Blick Máiquels fällt häufig auf die eigenen Schuhe²⁸⁶. So zum Beispiel zu Beginn seiner „Karriere“, als er in Carvalhos Haus mit den Leuten zusammentrifft, die ihn für die Morde engagieren wollen. Zu diesem Zeitpunkt fühlt er sich noch im Luxus deplatziert:

Os meus sapatos sobre o tapete cor de creme ficaram fofidos ainda, a fofura do tapete realçava a feiúra do meu sapato. Enfieí meus pés embaixo da mesa de centro, não deu certo, eu atrapalharia o caminho e não tive opção, fiquei com eles à mostra, de vez em quando o dr. Carvalho ou o dr. Sílvia olhavam, mas o que eu podia fazer? (62)

Melos *matador* ist nicht der *cobrador* Fonsecas. Ihn treibt nicht der Hass auf die feine Gesellschaft zum Mord, er will vielmehr dazugehören und ermordet deswegen diejenigen, die seinen feinen Auftraggebern unbequem sind. Die oben beschriebene Szene ist aber nicht nur ein Verweis auf Fonseca, vielmehr festigt sie das Thema des Romans, Gewalt in der Großstadt. Sie entsteht in Strukturen, wie sie nur eine große Stadt ermöglicht. So ist *O matador* offensichtlich ein Großstadttext.

Weniger deutlich, aber dennoch präsent und wirksam sind die Medien im Text. Beide Aspekte gehen miteinander einher und formen den Rahmen für die Geschichte, so wie bei Sant'Anna das Zeitungsinterview den Rahmen erstellt. Schon wie bei Bonassi und auch Sant'Anna ist *O matador* eine literarische Vertiefung der journalistischen Nachricht. Wieder wird der Hintergrund beleuchtet, der in der Medienberichterstattung eher unterbelichtet bleibt, da für die Komplexität von Ereignissen in der Regel kein Platz vorgesehen ist.

²⁸⁴ Fonseca 1979.

²⁸⁵ Vgl. Brunn 1997: 71-81.

²⁸⁶ Auf dem Umschlag der brasilianischen Ausgabe sind Lackschuhe abgebildet.

So bildet die Berichterstattung über Auftragsmörder, Killer und sonstige Verbrecher den Lesehorizont für Máiquels Geschichte.

Melo pickt sich einen Kriminellen heraus und stellt ihn in den Mittelpunkt des Textes. Betrachten wir ihn unter Flussers Prämisse des Knotenpunktes, so kreuzen sich in dieser Roman-/Textfigur Beziehungen, die sich zu einem Knoten verdichten, der Máiquel genannt wird. Die Beziehungen verändern sich im Laufe der Handlung, und so steht der Knoten in einem dichter werdenden Beziehungsnetz, das mit verschiedenen anderen Knotenpunkten in Verbindung steht. Der „Knotenpunkt Máiquel“ formt sich aus den Fäden, die sich zwischen seinen Auftraggebern und seinen Opfern spinnen. In der städtischen Struktur, im Netz der Beziehungen, ist Máiquel ein Funktionsknoten. Wenn er eine Extrapolation des „Wir“ – der Stadt ist, zeigt sich an ihm die soziale Struktur, die für São Paulo typisch ist.

Es gilt also vor dieser Theorie, Máiquel nicht als selbstbewusstes Subjekt zu betrachten, sondern als Knotenpunkt zwischen den Intentionen eines Dr. Carvalho und den Opfern. Die Beziehung – der Faden – zwischen Máiquel und Dr. Carvalho beinhaltet in der Fließrichtung zu Máiquel konkret einen Mordauftrag, dahinter steht die Absicht, den eigenen Reichtum, Macht und Einfluss zu sichern. Die umgekehrte Fließrichtung trägt den Wunsch nach Anerkennung, Reichtum und Macht, kurz, nach guten Zähnen mit sich. Abstrahiert betrachtet ist Máiquel die Bündelung von „Vorstellungen, Gefühlen, Absichten oder Erkenntnissen“.

Gespeist werden diese Regungen nicht zuletzt durch die Massenmedien. Hier tritt die großstädtische Symbolwelt ein, die Canclini und Martín-Barbero beschreiben. Die Massenmedien schaffen Symbolwelten, mit denen sich der Bewohner einer Stadt vergleicht, identifiziert, der er angehören will. So drastisch wie plakativ schildert Rubem Fonseca dieses Phänomen in *Feliz ano novo*²⁸⁷. Er lässt die Protagonisten seiner Erzählung in der ersten Szene im Fernsehen Berichte über die bessere Gesellschaft sehen, die ihre Neujahrsfeiern vorbereitet. Der Hass auf die Privilegierten wächst, und der Beschluss steht fest, diesen Leuten ordentlich die Feier zu vermiesen. Der Überfall auf ein Silvesterfest endet mit Vergewaltigung und Mord. In Máiquels Fall ist die Konstruktion subtiler.

²⁸⁷ Fonseca 1975.

Zunächst steht das Umfeld Máiquels für das Leben vieler Menschen in São Paulo. Von Randfiguren kann man – wörtlich genommen – eigentlich gar nicht sprechen, denn es handelt sich um einen äußerst breiten Rand, der von der Anzahl der Betroffenen her die der wohlhabenden Schicht übersteigt. Dann kommt der Kontakt zu São Paulos reicher Führungsschicht zustande – Ärzte, Anwälte, Abgeordnete. Beide „Welten“ stehen in scharfem Kontrast zueinander. Máiquel schafft den Übergang von einer zur anderen Welt nur bedingt, denn er ist kein voll akzeptiertes, gleichwertiges Mitglied, sondern Handlanger für miese Geschäfte.

Die Metropole São Paulo wird also in erster Linie über ihr soziales Geflecht dargestellt. Die physische Stadt mit ihren Plätzen, Hochhäusern, Straßen und dem Verkehr bildet das *setting*, den Hintergrund für die Handlung. Mehrere Stellen im Text verweisen auf die reale Stadt São Paulo und geben dem Roman seine Spielstätte. Für die Handlung zentrale Orte sind aber die der Kommunikation. So zum Beispiel die „Bar do Gonzaga“, in der alles beginnt. Hier trifft sich Máiquel mit seinen Freunden, hier nimmt die verhängnisvolle Wette ihren Ausgang, und hier laufen auch später die Informationen zusammen, die der *matador* über seine Opfer benötigt. Als Kommunikationsknotenpunkt – in dem die Knoten sehr dicht aneinanderrücken – ist hier der Ort für die Handlung wichtiger als manche der Romanfiguren:

Não precisei fazer esforço nenhum para saber da vida de Ezequiel. Tudo o que fiz foi ficar em casa, recebendo, ouvindo. Só isso. As informações chegavam. Endereço, local de trabalho, ficha policial, vítimas, dramas. Me davam papa na boca. Gonzaga colocou a foto de Ezequiel no balcão do bar e todo dia alguém deixava alguma coisa para mim. Cartas, dinheiro, proposta de ajuda, mantimentos, amigos. Robinson contou para o Marcão que eu mataria Ezequiel. Marcão contou para o bairro inteiro. Todo mundo sabia. (38)

So ist die Bar Dreh- und Angelpunkt von Máiquels Geschichte, zumindest des ersten Teils. Das erinnert an die These der Bedeutung des Stadtteils, der Peripherie für die Stadt. Das Zentrum São Paulos spielt in Melos Roman keine Rolle, es kommt praktisch nicht vor. Zur Vorbereitung seiner „Arbeit“ braucht Máiquel die Massenmedien als Kommunikationsmittel nicht. Die Strukturen im *bairro* sind noch so dicht, dass die Mund-zu-Mund-Propaganda funktionieren kann. Aber zur Nachbereitung und Werbung dienen die Medien. Máiquel kauft sich ein Fotoalbum, auf dem perfiderweise „meu bebê“ (99) ge-

schrieben steht, um darin die Zeitungsartikel über seine Morde einzukleben. Das Album kreist unter den Geschäftsfreunden und Bekannten Dr. Carvalhos und dient zum Beweis der Tüchtigkeit des *matadors*. Dieses Haus ist der zweite Kommunikationsknotenpunkt im Text, der auch die Verbindung zwischen Máiquels Welt und der der Reichen herstellt. Nachdem Máiquel es „geschafft“ hat und gesellschaftlich aufgestiegen ist, verändert sich sein Lebensstil. Diese Veränderung spiegelt sich im neuen Apartment, das er sich mit seinen Auftragsmorden verdient hat. Teil zwei des Romans eröffnet mit einer Szene im Luxusbad des neuen Heims, das beschrieben wird wie in einer Immobilienanzeige:

[...] três dormitórios, uma suíte, duas vagas na garagem, piscinas, salões para festas, com apenas vinte e cinco por cento você assume o financiamento e paga o saldo em até cento e oitenta meses. (129)

Érica, seine Lebensgefährtin, liest nur noch Life-Style-Zeitschriften und wirft mit entsprechendem Vokabular und Phrasen um sich. Eigene Worte gibt es nicht für den neuen Lebensstil und „eigen“ ist er auch nicht. Er ist eine Kopie dessen, was durch die Medien vermittelt als erstrebenswert vorcodiert ist. Die handelnden Figuren in Melos Text sind sich dessen nicht bewusst. Es ist, als seien sie in ihren Taten durch die städtische Struktur gesteuert, als seien sie Produkt der Beziehungen in denen sie stehen. Érica löst sich zwar von Máiquels Welt, rutscht aber in das nächste, vorcodierte Lebensmuster, in das einer freikirchlichen Religionsgemeinschaft.

Máiquel hat also den Sprung in die Symbolwelt geschafft: er lebt in einem großzügigen, modernen Apartment, kann sich Maßanzüge schneiden lassen und Markenprodukte kaufen. Das Geld dazu verdient er mit seinem „Sicherheitsdienst“, der zunächst vor allem Geschäftsleute bedroht, um ihnen hinterher den Schutz ihrer Läden zu verkaufen.

Schnell hat er mit seiner Firma das ganze Stadtviertel in der Hand. Doch auf dem Höhepunkt seines „Erfolges“ begeht er einen folgenschweren Fehler: er erschießt einen harmlosen Jugendlichen aus besseren Kreisen. Die Medienhatz beginnt. Seine potenten Auftraggeber lassen ihn fallen, denn er könnte ihrem Ruf schaden. Máiquel erkennt den Verrat und erschießt sie.

Die Handlung ist an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben, da die Einzelheiten für die Analyse nicht weiter relevant

sind. Interessanter ist es, die Entwicklung der Figuren vor den Thesen Flussers und Martín-Barberos zu betrachten. Éricas Wandlung bedeutet eine Umorientierung innerhalb der Symbolwelten. Sie geht von der des Kommerzes über zum Glauben, was nicht die letzte Station gewesen sein muss. Diese Flexibilität steht für Flussers Knotentheorie: In der Großstadt (dem intersubjektiven Relationsfeld), die viele Lebensvarianten, Meinungen und Haltungen offeriert, bewegt sich Érica von einem Informationskanal zum nächsten. Sie ist kein fixes Subjekt, sondern ein Knotenpunkt verschiedener Informationen, die beliebig austauschbar erscheinen. Máiquel gleitet ähnlich durch das Leben. Der anfängliche Wunsch nach Familie und normalem Leben wird abgelöst durch das Verlangen nach Anerkennung, Macht und Geld, angeregt durch Lebensmodelle, die nicht seinem eigenen Umfeld entstammen. Auch bei dieser Figur verläuft die Entwicklung aufgrund von Optionen, die sich bieten, und nicht aus einem tiefen inneren Antrieb heraus.

Das Stadtmodell, das sich in diesen Charakteren und ihren Geschichten spiegelt, entspricht also der Großstadt als massenmedial geprägtem Kommunikationsnetz, wie es die Theorien von Flusser und anderen entwerfen.

Hinsichtlich der Realitätsnähe in der Darstellung von Máiquels Lebensweg sind jedoch Zweifel angebracht, die an dieser Stelle näher ausgeführt werden sollen. Ein Vergleich mit Paulo Lins' im Jahr 1997 erschienenen Buch *Cidade de Deus*²⁸⁸ kann zeigen, warum, denn auch in diesem Text geht es um *matadores*. Der Roman nimmt sicherlich aufgrund seiner Entstehungsgeschichte eine Sonderstellung ein und ist nicht als literarische Leistung direkt mit Melos Text vergleichbar. Das ist auch nicht beabsichtigt. Vielmehr soll der Vergleich zeigen, wie unterschiedlich die Darstellung des Lebens eines Matadors ausfallen kann, je nachdem, ob sie dokumentarisch untermauert ist oder literarisch inspiriert. Melo erzielt einen Realitätseffekt, weil sie auf die Realität der Massenmedien zurückgreift. Lins bezieht sich auf eigene Erfahrungen und fikionalisiert Ergebnisse soziologischer Studien. Das Ergebnis seiner Arbeit soll an dieser Stelle Melos Roman gegenübergestellt werden.

²⁸⁸ Lins 1997.

Der über 500 Seiten starke Roman erzählt die Lebensgeschichte von Bewohnern eines Stadtviertels in Rio de Janeiro, das nach Überschwemmungen von Favelas Mitte der 60er Jahre als Ausweichquartier erbaut wurde: die *Cidade de Deus*. Viele, die hierher zogen, bewohnten erstmals Häuser mit fließendem Wasser und Strom. Doch mit der Zeit wird auch dieses neue Viertel zum Schauplatz von Drogendeals und kaltblütigen Morden. Das Buch basiert auf Recherchen, die über acht Jahre hinweg für eine soziologische Studie²⁸⁹ angestellt wurden. Interviews mit *favelados*, den Favelabewohnern, und Verbrechern lieferten den Stoff für den Roman.

Lins zeichnet die Lebenswege von Drogenhändlern, Dieben und Mördern nach, schildert – in deren Sprache und aus ihrer Sicht – Überfälle, Schießereien mit der Polizei, Morde. Rachsüchtige, korrupte Polizisten sind die Gegenspieler. In den Feuergefechten sterben Unschuldige durch Querschläger, und jeder Tote wird durch einen neuen Mord gesühnt. In der Erzählung reiht sich ein Verbrechen an das andere. Durch das stilistische Konzept, möglichst authentische Dialoge zu formulieren, wiederholt sich immer wieder das gleiche Muster aus Dialog im Wechsel mit Erzählerpassage. Das Vokabular ist begrenzt, *gírias* – Slangausdrücke – reihen sich aneinander und kehren ständig wieder. Die Erzählstruktur ist weitestgehend linear unter Verknüpfung verschiedener Stränge (Polizisten/*favelados*). Doch hier wird eines ganz deutlich, anders als in Melos Roman: In der Favela herrschen eigene Gesetze und Werte. Ein Menschenleben zählt nichts, außer es handelt sich um die eigene Familie oder enge Freunde. Ziel ist es von klein auf, Macht zu haben, von den anderen respektiert zu werden, und das erreicht man über Verbrechen und Gewalt, was fraglos akzeptiert wird. Macht hat, wer den anderen Angst einflößt.

Im Gegensatz zu Melos *matador*, agieren Lins' Figuren zielgerichtet. Ihre Informationswelt ist beherrscht durch die Werte, die die Drogenbosse vorleben: Geld, Macht und Respekt durch Verbrechen. Während Melos *matador* fast zufällig zum Verbrecher wird, ist für Lins Figuren der Weg bereits vorgegeben. Sie erleben, wie der Roman an mehreren Stellen deutlich macht, die Symbolwelten der Markenkleidung, des guten Lebens, durch die Massenmedien und die Außen-

²⁸⁹ Diese Studie stand unter der Leitung von Alba Zaluar. Vgl. Zaluar 1998: 245-318.

ansicht. Der Weg dorthin ist aber klar definiert: ein einfacher Arbeiter schafft es nicht, nur dem großen Verbrecher kann es gelingen. Skrupel, wie sie Máiquel empfindet, kennen Lins Figuren nicht.

Lins Roman konstruiert eine andere Realität der *matadores* als Melos. Quasi dokumentarisch lässt er die Geschichte, die Charaktere für sich sprechen. Doch schon die Wahl dieser Perspektive initiiert die implizite Parteinahme für die *favelados*. Die korrupten Polizisten scheinen im Vergleich noch brutalere Bestien zu sein, jedenfalls stellenweise. Die Welt außerhalb der *Cidade de Deus* kommt nur als Szenerie für die Verbrechen vor: Überfall auf ein Motel, auf eine alte Dame in der *Zona Sul*. So sind die Grenzen der Lebenswelt eng um die *Cidade de Deus* gezogen.

Gerade im Vergleich zu Lins Figuren wird deutlich, wie Melo ihren *matador* konstruiert. Ihre Perspektive bleibt der der Mittelschicht verhaftet. Lins nähert sich dokumentarisch den Akteuren an. Deswegen erzählt er zwangsläufig eintönig, und wenn die *favelados* mit den immergleichen *gíria* ihre Überfälle erörtern, kann dies beim Leser in Langeweile umschlagen. Dagegen beobachtet Melo „ihre“ Figur aus der Fernsehesselperspektive: Aufstieg und Fall des Máiquel in 40 Folgen beziehungsweise Kapiteln. Alle Erwartungen, die im Verlauf der Lektüre aufgrund typischer Erzählmuster aufkommen, bestätigt der Text prompt.

Ob Lins Roman nun originär die Sicht der *favelados* wiedergibt, lässt sich schwer beantworten. Zumindest ergibt die Lektüre eine neue Vorstellungswelt, die sich zusammensetzt aus Umgangssprache, Lebensstil und Werten, die nicht der Mittelschicht und auch nicht der Arbeiterklasse entsprechen. Damit leistet der Roman in dieser Hinsicht mehr als Melos Text. Die Recherchemethode mag ein Grund dafür sein: während Lins direkt in Favelas gearbeitet hat, bezog Melo größtenteils ihre Informationen aus Interviews, die sie mit Häftlingen geführt hat. Ihre Informationen haben also bereits einen Filter durchlaufen, sind passiv, während Lins nicht nur fragen und zuhören sondern miterleben konnte. Seine Stärke ist die Dokumentation, nicht die Fiktionalisierung. Melo wollte nicht dokumentieren sondern fiktionalisieren – und dennoch realistisch schreiben.

Kritiken zu *O matador* zeigen, dass der Text als realistische Erzählung gelesen wird, dem es gelingt, zutreffende Aussagen über die

heutige Zeit zu formulieren.²⁹⁰ Dieses Realitätsempfinden basiert also auf jenen Strukturen, die, wie oben beschrieben, massenmedial vorgestanz sind. Auf diese baut der Roman auf, und sie sind es, die den Realitätseffekt erzielen. Zumindest beim Mittelstandsleser, von dem gerade in Brasilien auszugehen ist. In welchem der beiden Bücher sich ein leibhaftiger *matador* wiedererkennen würde, bleibt offen.

4. Caio Fernando Abreu

Grenzwert Wirklichkeit: Onde andaré Dulce Veiga?

Realität ist denn auch nichts weiter als ein Indikator für erfolgreiche Konsistenzprüfungen im System. Realität wird systemintern durch Sinngebung (besser im Englischen: sensemaking) erarbeitet.²⁹¹

Nicht erst seit der Erfindung von Computern ist uns der Verdacht gekommen, daß Wirklichkeit ein Grenzwert ist, dem man sich nähert, der aber nie erreicht wird;²⁹²

Die Wirklichkeit einerseits durch Sinngebung zu erarbeiten, andererseits als Grenzwert zu betrachten, verknüpft zwei voneinander unabhängige Konzepte. Luhmanns These der systeminternen Konsistenzprüfung veranschaulicht einen Vorgang, der sich tagtäglich in der Medienwelt abspielt. Flussers These des Grenzwertes Wirklichkeit bezeichnet die Ungewissheit, die auch nach einer Konsistenzprüfung bleibt. Wie nah ist man der Wirklichkeit gekommen?

Auf der Suche nach Fakten – oder der Wirklichkeit – durchstreift der bis zum Schluss namenlose Protagonist in Caio Fernando Abreus 1990 erschienenem Roman *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B*²⁹³ die Großstadt S o Paulo und berührt dabei viele verschiedene Facetten des Großstadtlebens.²⁹⁴ Er sucht die Fakten, die einem Namen ohne Körper Leben verleihen könnten: Dulce Veiga, die berühmte Sängerin, die vor zwanzig Jahren spurlos verschwunden ist. Sein eigentlicher Auftrag besteht darin, ein Interview mit der Sängerin

²⁹⁰ Vgl. unter anderen: Michelazzo 1995; Scalzo 1995; Rodrigues 1995; Ferraz 1995.

²⁹¹ Luhmann 1996: 19.

²⁹² Flusser ²1995: 257 f.

²⁹³ Abreu ⁹1990.

²⁹⁴ Die Rezensionen zu *Onde andaré Dulce Veiga?* heben fast alle diesen Aspekt des Buches lobend hervor. Das Großstadtleben werde in seiner Vielschichtigkeit treffend dargestellt. Vgl. Barros 1990; D'Ambr sio 1990; Trevisan 1990.

Márcia Felácio zu führen. Zusammen mit ihrer Band *Vaginas Dentatas* erstürmte sie die Hitparade mit einem Lied, das in der Originalversion Dulce Veiga gesungen hatte. Schnell stellt sich heraus, dass Márcia Dulces Tochter ist, die noch ein Baby war, als ihre Mutter verschwand.

Die Recherchen des Reporters führen ihn zu Freunden und Liebhabern Dulces. Wie ein Mosaik setzen sich die Teile der Recherche zu einem Bild der Sängerin zusammen, die nach wie vor geheimnisvoll bleibt. Parallel dazu erschließt sich dem Leser die persönliche Geschichte des Erzählers, der nach einer Affäre mit einem Mann den Aidsvirus in sich trägt. Viel mehr als die geschwellenen Lymphdrüsen beschäftigen den Protagonisten jedoch seine grauen Haare, die er an sich entdeckt. Aids wird bis gegen Ende des Romans nicht zum Erzählgegenstand. Und auch dann bleibt die Krankheit nebensächlich. Vordergründig ist die Suche nach der verschwundenen Sängerin das Thema des Textes, und diese Suche bestimmt die Erzählstruktur.

Die Unterteilung in sieben Hauptkapitel und 71 Unterkapitel gliedert die Erzählung auf der Basis einer Woche. Will man eine Entwicklung erkennen, so steht am Anfang der Erzählung ein namenloser Reporter, der meint, er müsse eigentlich vor Glück singen – „deveria cantar“ –, weil er einen Job als Reporter bekommen hat. Er begibt sich auf die Suche nach den Fakten des Verschwindens der Sängerin Dulce Veiga – ein Name ohne Körper. Die Geschichte endet mit dem Reporter, der nicht nur die Sängerin gefunden hat, sondern auch seinen eigenen Namen und seine Stimme, um zu singen. Der Roman kreist um Identitätsfindung und Selbsterkenntnis. Das Bewusstsein erwächst, dass es mehr gibt als schwarz und weiß, nämlich das große Reich zwischen Licht und Schatten, die Dämmerung. Metaphorisch betrachtet beschreibt sie das Niemandsland zwischen Fakt und Fiktion. Diese breit verwischte Grenze, die keine Linie sein kann, erschwert die Identitätsfindung und das Auffinden von Fakten, das Benennen von Dingen. Hier erreicht die Wirklichkeit ihren Grenzwert:

...a luz diminuía lentamente em resistência, como num fim de peça teatral, até que o último objeto visível, uma mesa ou cadeira, ficasse tão envolvido pelo escuro, apenas entrevisto na luz cada vez mais fraca, um tempo, uma perna, dois braços, e embora comuns, esses objetos perfeitamente reconhecíveis na luz clara, se vistos assim pela primeira vez, à medida que a luz vai apagando e você mais começa adivinhá-los no que realmente são ou a transformá-los mentalmente na infinidade de outros

que poderiam ser, você começa mais a inventá-los do que a vê-los realmente nos seus contornos pouco a pouco diluídos em tão lenta treva que ninguém saberia determinar o ponto exato de transição entre o início dessa treva e o final da luz, e nesse ponto exato – pentimento – nem eu nem ninguém poderíamos afirmar com certeza do que se trata realmente. Aqueles objetos, estas memórias. Se duas pernas de cadeira, mesa ou mulher. Se dois braços de poltrona, de fera ou macho. (69f.)

Dieser Zustand ist es, in dem sich Dulce Veiga durch den Text bewegt, besser gesagt „geistert“.²⁹⁵ Die Figur ist weder Fakt noch Fiktion, sie bildet vielmehr den Grenzwert zwischen beiden Oppositionen. Inhaltlich betrachtet produziert der Text eine Figur mit Namen Dulce Veiga, die im Gefüge des Textes real zumindest 20 Jahre zuvor existent war. Zugleich jedoch negiert der Text die physische Existenz der Figur und evoziert sprachlich eine „phantastische“ Figur, die nur noch über ihre Geschichte in der Realität verankert ist, nicht jedoch über Fakten. Sprache kann einen solchen Zustand leicht hervorrufen. Die Figur ist da, ohne dazusein. Ein Zustand, der jenem gleicht, den der Erzähler beschreibt: das Halbdunkel, das viele Möglichkeiten zulässt, doch wer kann bestimmen, welche real ist?

Eine Begegnung mit Dulce Veiga erfolgt im Straßengewimmel São Paulos. Eine Situation, die ganz alltäglich ist: Man sieht in der Menschenmenge einen Bekannten oder meint ihn zu sehen und bewegt sich auf ihn zu:

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. [...] Estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. [...] Quando alcancei a esquina oposta, esperando o sinal abrir, tão próximo que podia ver o fio de pérolas no seu pescoço, do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado. Ao abri-los, entre as brechas dos

²⁹⁵ Vgl. dazu Hilger in: Mertin/Schönberger (Hrsg.) 1993: 113-121 und Brunn 1997: 109-120. Hilger lässt diesen Punkt völlig außer Acht in seiner Interpretation des Textes und konzentriert sich dafür stärker auf die thematische Ebene, die Schilderung des Lebens in einer Metropole. In dieser Arbeit soll der Schwerpunkt der Analyse aber auf den „unscharfen“ Stellen des Textes liegen. Von Brunn konzentriert sich auf eine Analyse der religiösen und esoterischen Elemente des Textes. In „Uma narrativa com ascendentes“ (1985) verfährt die Autorin Lupe Garrido mit dem gleichen Ziel, bezieht aber weitere Texte Abreus in ihre Betrachtung mit ein.

carros passando e a primeira saraivada fria de chuva na minha cara, Dulce Veiga não estava mais lá. (32)

Der Reporter vermutet, sie sei in ein Auto gestiegen oder in den Park gegangen, er läuft hinter ihr her, sucht sie, ruft sie, aber findet sie nicht. Sie ist verschwunden. Hat er sich geirrt, oder war sie wirklich da? Der Leser ist verwirrt, denn er sieht sich immer wieder mit den unwirklichen Begegnungen des Reporters mit Dulce Veiga konfrontiert. Der realistische Erzählmodus, der einen zunächst in sich stimmigen, schlüssigen Text produziert, etabliert ein Koordinatenkreuz, in dem die Etappen der Erzählung verortet werden können. Doch die Szenen mit Dulce Veiga scheinen einem anderen Orbit zu entstammen, sie lassen sich nicht nahtlos einfügen, entziehen sich der Lokalisierung. Damit durchkreuzen diese Passagen die erste Realitäts-ebene des Textes. Sie stützt sich auf viele Pfeiler, die ihr Fundament in der tatsächlichen Geographie São Paulos haben: Plätze, Straßen, Parks; aber sie stehen auch im kulturellen Leben Brasiliens: Sänger, Künstler, Lieder, Zeitungen. Dieser Verankerung im „wahren“ Leben hilft aber in den Momenten, in denen Dulce Veiga dem Reporter auf der Straße erscheint, nicht weiter, im Gegenteil, sie setzen Kontrapunkte.

Diese unscharfen Stellen im Text durchkreuzen den realistischen Modus und stellen ihn so in Frage. Was ist Realität? Ähnlich wie in *Acqua toffana* bleibt der Erzählmodus der gleiche, doch der Inhalt erschüttert das realistische Erzählgerüst. Um diese surrealen Szenen wieder einzupassen, müsste eine psychologische Interpretation erfolgen: der Reporter beschäftigt sich so intensiv mit Dulce Veiga, dass er sich einbildet, sie zu sehen. Doch der Text bietet diese profane Lösung nicht an. Er lässt die Szenen gleichwertig im Text stehen, ohne sie als kritisch auszuweisen. Caio Fernando Abreu suggeriert keine Lösungen, er gibt keine Antworten, er arbeitet nicht mit scharfen Kontrasten wie Fernando Bonassi. Abreus Erzählstrategie lässt den Text langsam heller, das heißt sinnvoll werden, während Bonassi mit Blitzlicht arbeitet. Doch in beiden Fällen ist es ein Spiel mit Betrachtungspositionen: die Beleuchtung einer Sache geschieht von verschiedenen Blickwinkeln aus.

Oberflächlich betrachtet ist *Onde andaré Dulce Veiga* an die Erzählstruktur eines Kriminalromans angelehnt – oder gar eines *romance b*, wie es im Untertitel heißt. Es gibt auch Überraschungs-

momente und falsche Fährten. Die Anspielung auf die *B-Movies* darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es unter der leicht konsumierbaren Textoberfläche in die Tiefe geht. Hier sind die Fäden, die den Text sinnhaft zusammen halten, miteinander verwoben. Diese Ebene taucht erst nach und nach auf und gewinnt an Bedeutung. Die Knotenpunkte, die die Fäden zu einem Bedeutungsnetz verknüpfen, erkennt der Leser erst im Nachhinein als solche. Drei kurze Sätze belegen die Erzählstrategie:

Toquei o pescoço,... (12)

Toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos. (42)

Eram grãos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. (168)

Erst nach der dritten Erwähnung des Halses und der Knötchen erschließt sich der Sinn der ersten Erwähnung gleich zu Beginn des Textes. Zunächst konnte der Griff an den Hals noch als einfache Geste gewertet werden. Doch nach den folgenden Informationen bekommt die erste Erwähnung einen anderen Sinngehalt. Zur Beleuchtung der Szene, der Geste, ist ein weiterer Scheinwerfer angeschaltet worden, der dem Text eine zusätzliche Sinndimension verleiht und seine Vielschichtigkeit offenbart. Es gibt die Geste und die mit Bedeutung aufgeladene Geste. Auf subtile Art und Weise wirkt sich der Faden „Aids“ in den Text, so wie sich der Virus im Körper einnistet und über die Zeit hinweg jede Zelle erfasst. Dieser Faden verbindet den Reporter mit Márcia, der aller Wahrscheinlichkeit nach an Aids erkrankten Tochter Dulce Veigas. Auf Seite 168 verbinden sich die beiden Fäden – Márcias und des Reporters Aidskrankheit, die beide bislang unerwähnt geblieben waren – zu einem Knotenpunkt.

Betrachtet man die Stadt durch Vilém Flussers Brille des Beziehungsnetzes, verdichtet sich die Begegnung der beiden Figuren zu einer Beziehung. An dieser Stelle muss die Figur des Reporters ihrerseits genauer betrachtet werden. Der Journalist ist eine Figur, die ähnlich der des Detektivs eingesetzt werden kann, um sich in möglichst vielen Situationen, Gesellschaftsschichten und Handlungen zu bewegen.²⁹⁶ Dabei bleibt er, mehr als ein Detektiv oder Polizist, unbe-

²⁹⁶ Vgl. Ramos 1995: 81.

teiliger Beobachter und somit eine relativ neutrale Instanz. Der Leser des Textes beobachtet nun seinerseits die Figur des Beobachters beim Beobachten. Die Funktion des Journalisten im Text ist also eine vermittelnde. Sie internalisiert eine institutionalisierte Vermittlerfunktion, will man sie gegen einen 'normalen' Erzähler abgrenzen. Das Berufsbild des Journalisten impliziert schon viele Vorgaben: Neugier, vermeintliche Distanz zum Geschehen und dergleichen mehr. Diese Eigenschaften variieren aber, je nachdem, welche Facette des Journalismus gewählt ist – von seriös bis Boulevard.

In *Dulce Veiga* schreibt der Reporter für ein Boulevard-Blatt, behält aber seinen eigenen Anspruch an seriöse Arbeit bei. Letztlich ist dieser Punkt für die Erzählung relativ unwichtig. Wichtig ist, dass der Text kein Klischee nachzeichnet, sondern den Reporter zwar in Ausübung seines Berufs zeigt, aber die Reflektion auf das Tun einen größeren Raum einnimmt als die Tätigkeit selbst. Ob er die Informationen, die er über Dulce Veiga am Schluss erhält, veröffentlicht, bleibt offen. Das Ziel der ganzen Handlung im Sinne der journalistischen Reportage und Nachricht erweist sich als irrelevant, denn die Subgeschichte der Identitätsfindung stellt sich als die eigentlich wichtige für den Reporter heraus. Das oberflächlich Spannende ist der Prätext für die Reporterfigur für das hintergründig Wichtige.

So erfährt der Reporter als Textfigur eine ganz andere Gewichtung als zum Beispiel die Figur in Luiz Vilelas *O inferno é aqui mesmo*²⁹⁷, in dem Vilela den Reporter in Kontrast zur herrschenden Militärmacht setzt. Seinen Glauben an die Wahrheit und Gerechtigkeit verliert der Journalist Édgar zwangsläufig unter den herrschenden Umständen. Édgar kommt von Belo Horizonte nach São Paulo, tritt dort den Redakteursposten an und erhält mit einer wichtigen Geschichte eine gute Chance, sich zu profilieren. Er bewährt sich, doch die wichtigsten Teile seiner Reportage fallen der Zensur zum Opfer. Innerhalb der Redaktion steigt sein Ansehen, allerdings nur vorübergehend. Und so endet der Roman damit, dass Édgar von den Machenschaften und Intrigen in der Zeitung so angewidert und enttäuscht ist, dass er seine Stelle kündigt.

Auch in diese Geschichte ist das Privat- und Liebesleben des Protagonisten eingeflochten, doch der Unterschied ist gravierend. Wäh-

²⁹⁷ Vilela ²1983.

rend bei Abreu der Reporter ein eigenes Innenleben zeigt, dreht sich bei Vilelas Figur alles um das Geschehen in der Redaktion und die Gedanken des Reporters darüber. Plakativ, nicht subtil wie bei Abreu, wird auf Missstände in der Gesellschaft – nämlich die eingeschränkte Meinungsfreiheit und das bedrängte Lebensgefühl – hingewiesen. Die Redaktion dient als Mikrokosmos, dessen Funktionsweise auf die gesamte brasilianische Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt anwendbar scheint. Die Zensur ist eines der offensichtlichsten Machtinstrumente einer Militärregierung. Während der Zeitungsleser im Normalfall die Zensur nur spüren kann, blickt er in *O inferno é aqui mesmo* hinter die Kulissen, und das Höllenspiel in der Zeitung kann im übertragenen Sinn für ganz Brasilien verstanden werden. Die Sprache Vilelas ist dem Thema angemessen journalistisch und direkt, viele umgangssprachliche Dialoge verleihen dem Text Leben.

Im Vergleich zu *Onde andaré Dulce Veiga?* ist die Botschaft von *O inferno é aqui mesmo* viel eindeutiger auszumachen: Kritik an den Zuständen in der Gesellschaft, an der politischen Situation, am Verhalten der Menschen im System. Der Roman zeigt offen, wie mit unbequemen Personen verfahren wird. Bei Abreu spielt all das keine Rolle. Die politisch angeheizten Zeiten sind vorbei, ihm dient der Journalist als Medium im vieldeutigen Sinn des Wortes. Er nutzt ihn und die zugeschriebene Eigenschaft der „Wahrheitssuche“ im ganz ursprünglichen und überhöhten, fast mystischen Sinne. Die Fakten, die der Reporter zu suchen vorgibt, findet er letztlich wieder im großen Reich zwischen Licht und Dunkel – dem Unbestimmbaren. Mit dieser Figur unterläuft Abreu also die herkömmliche Definition des Journalisten und dessen Suche nach Wahrheit.

Gerade der Vergleich zu Vilela verdeutlicht, wie anders die Reporterfigur angelegt ist, als das herkömmlich geschieht – oder es dem Klischee entspricht. Abreu gelingt es, vordergründig seine Figur in die Medienwelt einzubetten und alle Register der *B-Movie*-Klischees zu ziehen, dabei aber alle Codes, die sie ausmachen, zu unterlaufen. Sein Reporter nagelt keine Fakten fest, sondern schwimmt durch den grauen Bereich zwischen Fakt und Fiktion, der als der „wirkliche“ erlebt wird. Seine Kontakte zur Großstadt und ihren Bewohnern sind dagegen konkret und fassbar.

Hier folgt Abreu mit der Reporterfigur einem klassischen Muster, um mit vielen verschiedenen Elementen der Stadt in Berührung zu

kommen: die Nachbarin, die ihn in *Candomblé*-Riten verwickelt, das Haus, in dem er wohnt, die Redaktion, die Punkband und so weiter. Wie vielleicht in keinem anderen der hier behandelten Bücher zeigt sich in *Onde andaré Dulce Veiga?* die Koexistenz verschiedener Kulturen in der Stadt und ihre Vermischung.

5. Bernardo Carvalho

Substrat der Großstadt: Onze

Bernardo Carvalhos Text *Onze. Uma histria*²⁹⁹ beschließt den Analyseteil und rundet ihn ab, denn er bildet das ideale Verbindungsglied zum letzten Kapitel dieser Arbeit, dem Fazit. Die Literatur Bernardo Carvalhos bezieht sich auf andere Weise auf die Medienwelt und die Großstadt als die bislang in dieser Arbeit betrachteten Texte und nimmt deswegen eine Sonderstellung unter ihnen ein. So bedingt *Onze* auch einen anderen Bearbeitungsansatz. Nicht eine Analyse auf Basis eines medientheoretischen Aspektes veranschaulicht in diesem Fall, wie Medien und Großstadt den Text durchdringen; vielmehr müssen die Grundsteine des Erzählens aufgedeckt und in Beziehung zu den Ergebnissen der vorangegangenen Analysen gesetzt werden. Denn Carvalho bedient sich nicht länger massenmedialer Strategien, die sich herausfiltern ließen: Sie gehen restlos in seinen Texten auf, sind ihnen inhärent.

Bernardo Carvalho zählt zur gleichen Schriftstellergeneration wie Patrcia Melo und Fernando Bonassi. Auch er arbeitet für die Medien. Jedoch nicht als Drehbuchautor, sondern als Journalist. So berichtete er als Korrespondent für die *Folha de So Paul* aus New York über kulturelle Ereignisse. Seine persönlichen Erfahrungen spiegeln sich in seiner Literatur wider, die sowohl urbane als auch kosmopolitische Züge trägt. Inwieweit diese tatsächlich auf seiner Vita beruhen, soll dennoch nicht die Frage sein. Die Texte leben von ihrer universellen Aussagekraft, die sie von den spezifischen brasilianischen Gegebenheiten ablöst, obwohl diese in ihnen verarbeitet sind.

²⁹⁹ Carvalho 1995.

Von Bernardo Carvalho erschienen bereits mehrere Titel.³⁰⁰ Der 1995 veröffentlichte Text *Onze* eignet sich besonders gut für eine nähere Betrachtung, da sich in ihm alle relevanten Erzählelemente vereinen. Der Text gliedert sich in drei Teile und einen „Anhang“, die zunächst als Erzählungen gelesen werden könnten, gäbe es nicht Figuren und Vorkommnisse, die sie miteinander in Verbindung setzten. Der „Anhang“ beispielsweise ist eine Geschichte, die einer der Charaktere aus einer vorangegangenen Erzählung selbst geschrieben hat. Carvalho definiert seinen Text folgendermaßen: „Tenho certeza de que não escrevi um livro de contos, mas não posso garantir que escrevi um romance.“³⁰¹ Insofern ähnelt die Erzählstruktur Patrícia Melos *Acqua Toffana*. Die Zielsetzung weicht jedoch ab.

Während bei Melo die Verbindung der Texte miteinander als Clou der Geschichte gewertet werden kann, sind die Berührungspunkte in den Erzählungen Carvalhos weniger offensichtlich. Sie erscheinen fast beiläufig und erfordern ein aufmerksames Lesen, um sie zu finden. Figuren tauchen in mehreren Geschichten auf, zunächst jung, dann gealtert und in einer anderen Lebensphase befindlich. Aber der Leser kann sie an bestimmten Anhaltspunkten identifizieren, die der Text gibt. Durch dieses Ineinanderweben der einzelnen Geschichten erschließen sich dem Leser neue Sinndimensionen. So erhalten Geschehnisse einer Erzählung neues Gewicht, sowie in einer nächsten Erzählung eine Figur wieder vorkommt und zum Beispiel rückblickend frühere Episoden des eigenen Lebens neu bewertet. In Flussers Vokabular gefasst, wird bereits Bekanntes neu „informiert“, indem sich der Blickwinkel des Lesers verschiebt. Carvalho setzt den Leser als Beobachter ein. Die betrachtende Zuschauerposition erfordert dennoch eine aktive Leseleistung, denn die Bezüge und Verflechtungen der Texte untereinander sind subtil eingearbeitet.

Flora Süssekind stellte für die 80er Jahre eine *espectacularização da sociedade brasileira* fest, die sich auch in der Literatur wiederfinde. Sie griff zum Vergleich das Bild der Vitrine auf, in dem die Charaktere wie zur Schaustellung ausgelegt seien und über keinerlei Tiefe verfügten. Die Begegnungen von Charakteren geschehe eher

³⁰⁰ Außer *Onze* erschienen: *Aberração* (1993), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As Iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000).

³⁰¹ Castello 1995.

zufällig. Implizit unterstellt sie eine Oberflächlichkeit, die sich am Mediengeschehen orientiere.

Auf den ersten Blick könnte diese These auch auf Carvalhos Texte zutreffen. Doch er geht weit über das hinaus, was Süsskind beobachtet. Zwar setzt auch er gewissermaßen seine Charaktere aus und gibt sie zur Bewertung durch den Leser frei, auch zeichnen sich die einzelnen Charaktere nicht unbedingt durch psychologische Tiefe aus. Das ist aber nicht mit Oberflächlichkeit gleichzusetzen. Denn die Tiefe der Textaussage liegt in der Konstellation der Charaktere. Sie bewirkt ein Zusammenspiel, über das sich übergreifende Aussagen formulieren lassen. Diese Aufgabe obliegt dem Leser.

Carvalhos Texte konzentrieren sich auf zwischenmenschliche Beziehungen. Ganz gleich an welchem Ort sich seine Figuren aufhalten, ihr Denken und Verhalten ist städtisch geprägt. So zieht sich in der ersten Erzählung *O sítio* eine Gesellschaft aus Rio de Janeiro über das Wochenende auf ein Landhaus zurück, doch bedeutsam für die Erzählung ist nur die Abgeschiedenheit des Ortes. Weder Zeitung noch Telefon stellen eine Verbindung zur Außenwelt her. Die Beteiligten sind auf sich selbst zurückgeworfen und nehmen alle Probleme und Themen der Großstadt mit auf das Land. Sie können nicht loslassen: Ein nicht näher erläutertes Unglück auf dem Pariser Flughafen überschattet das Wochenende. Eines der Pärchen fährt in die nächstgelegene Stadt, um eine Zeitung zu kaufen, in der Berichte über das Unglück stehen. Doch sie kehren nicht wieder und der Rest der Gesellschaft macht sich Stunden später auf den Weg, sie zu suchen. Die Auflösung erfolgt zum Schluss der Episode: Er hat ihr auf der Fahrt eröffnet, er habe Aids. Sie reagiert geschockt, muss sich beruhigen, und deswegen verlängert sich die Autofahrt, denn in diesem Zustand möchte sie ihren Freunden nicht begegnen.

Die personale Erzählhaltung, die wechselweise die Perspektive verschiedener Charaktere einnimmt, bestimmt den Ton der Erzählung. Kein einziger Dialog findet statt, nur sparsam in den Text gestreute wörtliche Rede unterbricht das Muster. Diese Erzählhaltung bewirkt eine befremdliche Distanz zum Geschehen: sie bezieht den Leser mit ein und hält ihn zugleich fern – wie das Fernsehen. Ein Beispiel verdeutlicht diese Technik. Die ersten beiden Seiten des Textes bestehen aus einem einzigen Satz, der die Sitzordnung am Tisch beschreibend aus der Perspektive Álvaros folgendermaßen abschließt:

[...] Rodolfo, entre a sobrinha, Nina, na cabeceira, e o sobrinho, Rubens, que tinha convidado Álvaro para o fim de semana no sítio, Álvaro que continuava observando, tentando decifrar o que estava por trás, quem tinha sido amante de quem, ou ainda era, justamente quando Gui, que agora estava com Lilian e por alguma razão parecia fazer realmente parte da família, ser mais íntimo que um convidado, o que Álvaro ficou sem saber até depois do jantar, quando perguntou a Rubens quem era Gui e ele respondeu que tinha sido namorado durante anos do tio, Rodolfo, mas o tinha largado pela Lilian, que Álvaro tinha achado adorável, à sua esquerda, uma moça muito falante, interessada e simples, que levantou os olhos e sorriu justamente na hora em que Gui voltava da cozinha com os fósforos e uma cesta de pão e propunha que brincassem de morto depois do jantar, o que Álvaro souu estranho, talvez fosse um vocabulário local, até Rubens lhe explicar que era uma forma um pouco mais sofisticada de esconde-esconde, uma velha tradição familiar nos fins de semana no sítio.

Auf raffinierte Weise erzielt Carvalho hier den gleichen Effekt wie die Bildmedien, ohne deren realitätskonstruierende Strategien konkret einzusetzen oder zu imitieren. Über die konsequente Einhaltung der Erzählhaltung durchläuft das Geschehen einen Filter; sprachlich unterscheidet Carvalho nicht in szenische Darstellung, Dialog oder Erzähl-exkurs. Er vereinheitlicht das Vermittlungsmuster, verzichtet bewusst auf emotionale Beteiligung des Lesers und versetzt ihn dadurch in die gleiche Position, die ein Fernsehzuschauer einnimmt.

Diese Position bezieht sich auf die prinzipielle Konsumhaltung im Akt des Fernsehens, ganz gleich, ob ein spannender Spielfilm, Nachrichten oder eine Spielshow gezeigt werden. Das schließt nicht aus, dass diese Sendungen, jede für sich, beim Zuschauer Emotionen schüren. Die Ähnlichkeit der Haltung liegt in der gleichförmigen Vermittlungsmethode der Berieselung, sei es durch Fernsehprogramme oder eben die Erzählung *O sítio*. Mit dem Unterschied, dass der Berieselungscharakter in der Erzählung verstört, denn der Ton passt nicht zu dem Erzählten.

In den folgenden Geschichten behält Carvalho die zuerst gewählte Erzählposition nicht bei. Doch der Grundton bleibt ähnlich distanziert wie in *O sítio*. Neben diesem Grundton spielt ein weiteres Erzählelement, oder vielmehr Carvalhos Abstinenz davon, eine wichtige Rolle. Eigenen Aussagen zufolge und anhand der Texte leicht nachprüfbar, verzichtet Carvalho weitgehend auf die Beschreibung von Örtlichkeit.

ten oder Menschen.³⁰² Dennoch entsteht bei der Lektüre eine Vorstellungswelt. Diese produziert der Text über Bilder, die er beim Leser als bereits bekannt voraussetzt. Die Texte spielen vor dem Hintergrund der Medienrealität, auf die sich auch der Leser beziehen kann. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass Leser von Sinndimensionen des Textes ausgeschlossen bleiben, die nicht des Autors Horizont medialer Wirklichkeit teilen. Doch im Gegensatz zu Fernando Bonassi, der diesen Horizont nutzt, um großstädtische Phänomene neu zu informieren, um einzubilden, nimmt Carvalho den Horizont einfach als gegeben hin. Es ist nicht Ziel oder Aufgabe seines Textes, die Medienrealität zu hinterfragen, in Zweifel zu ziehen oder gar zu kritisieren. Ihre Bildwelt fließt wie selbstverständlich in die Texte ein. So genügen Anspielungen, um eine vordefinierte Begriffswelt in Bildern aufleben zu lassen.

Wenn Carvalho einen Flughafen und ein sich dort ereignendes Unglück gleichsam als Kulisse für seinen Text heranzieht, kann er davon ausgehen, dass er bei seinem Leser damit reichlich Assoziationen hervorruft. Sei es dank der amerikanischen Katastrophenfilme der 70er Jahre wie *Airport*³⁰³, oder, ständig aktualisiert, durch die Medienberichterstattung zu tatsächlichen Flugzeugabstürzen. Das jüngste brasilianische Beispiel wurde bereits erwähnt.³⁰⁴ In *Onze* handelt es sich jedoch um ein Unglück ganz anderer Art. Es findet auf dem Pariser Flughafen statt, denn dort treffen in der letzten Erzählung *O aeroporto* einige der Charaktere aus den einzelnen Erzählungen mehr oder weniger zufällig aufeinander und werden in ein Massaker hineingezogen. Die vorangegangenen Anspielungen auf das Flughafenunglück bewirken aber bereits die für Katastrophenfilme typische Stimmung der Angst und Ungewissheit. Die Auflösung zum Schluss überrascht zwar, bestätigt aber diese Stimmung.

Der Flughafen selbst wird nicht beschrieben, das ist auch nicht notwendig. Denn unter einem großen Flughafen kann sich jeder Car-

³⁰² Interview, geführt von der Autorin mit Bernardo Carvalho am 22.1.1997 in São Paulo.

³⁰³ Tatsächlich bestätigte Carvalho in dem Interview vom 22.1.1997, dass er selbst diese Assoziationen habe, da er als Kind der 70er Jahre mit diesen Filmen aufgewachsen sei. Dass er diesen Umstand in seinen Texten nutze, sei ihm bislang nicht bewusst gewesen, leuchte ihm aber ein.

³⁰⁴ S. Kapitel III. zur Theorie dieser Arbeit.

valho-Leser etwas vorstellen. Ebenso wie Schreckensbilder der Panik bekannt sind, die aufgrund der Schüsse ausbricht. Deswegen kann bei Carvalhos Texten von einer inhärenten Medienrealität gesprochen werden. Die Wirklichkeitsebene der Medien ist auch die Wirklichkeitsebene der Texte. Je größer die gemeinsame Schnittmenge „Medienrealität“ des Textes mit seinem Leser ist, desto vielfältiger gestaltet sich die Sinndimension des Textes. Wohlgemerkt geht es hier um Vorgänge, die sich in den Text „eindrücken“, im Gegensatz zum „Einbilden“, das eine aktivere Aktion beschreibt. Teilweise trifft diese Aussage selbstverständlich auf eine Reihe von Texten zu. Das Besondere an Carvalhos Texten jedoch ist, dass durch die Minimierung beschreibender Passagen die bildhaft vordefinierte Medienwelt diese Textaufgabe fast vollständig übernimmt. Hierin manifestiert sich die veränderte Wirklichkeitswahrnehmung und somit auch ihre Darstellung in der Literatur. Carvalhos Texten ist die Medienrealität inhärent, sie sind der Inbegriff verinnerlichter Wirklichkeitsstrukturen.

Die Großstadtrealität formt sich in *Onze* über die Beziehungen der Charaktere, wie auch bei Bonassi, Melo, Sant'Anna und Abreu. Dieses Phänomen und seine Ursachen wurde bereits hinlänglich beschrieben. Doch auch hier zeichnet die Texte Carvalhos die absolute Konsequenz aus. Wenn er den zweiten Teil von *Onze* mit *Os gritos do Rio de Janeiro* überschreibt, signalisiert er deutlich sein Verständnis von Großstadt. Es folgen Geschichten, die menschliche Schicksale beleuchten, die aus dem Großstadtd Geschehen herausragen. Sie spielen nicht ausschließlich in Rio, sondern auch in New York und Paris. Doch der tatsächliche Ort ist letztlich irrelevant, denn es geht um das Lebensgefühl in der Großstadt. Die Metropolen nähern sich diesbezüglich immer weiter an.

Die im ersten Kapitel dieser Arbeit beschriebene Atmosphäre der Angst und Bedrohung, die für Metropolen des Zuschnitts Rios oder São Paulos typisch ist, durchzieht den gesamten Text von *Onze*. Gleich zu Beginn, wie auch aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist, geht es um den Tod. Perfiderweise spielen die Wochenendausflügler ein Versteckspiel, bei dem diejenigen „sterben“, die gefunden werden. Das Todesspiel endet mit der realen Todesgefahr des Pärchens, das sich mit Aids infiziert hat.

In *Onze* ist jede Geschichte vom Tod überschattet, Figuren fühlen sich verfolgt oder bedroht. Das Thema Aids bestimmt untergründig

das Schicksal vieler der handelnden Personen. Das Virus ist in die Handlungen eingeflochten und konstruiert einen Subtext, ähnlich wie in Caio Fernando Abreus *Onde andaré Dulce Veiga?*. Bei allen zuvor genannten Autoren spielten Gewalt und Tod bedeutende Rollen in der Großstadt. Aber in *Onze* bedarf es nicht der Aufklärung von Morden oder der Begründung von Geschehnissen. Die Geschichten schildern menschliches Verhalten, menschliche Schicksale, die keine wirkliche Einbettung in Kausalketten benötigen, um erzählt zu werden. Die Verbindungen der Geschichten untereinander fördern auch keine stärkere Textlogik zu Tage. Sie bereichern zwar die Sinndimension, aber bilden kein Erklärungsmuster.

So verkörpert *Onze* den großstädtischen Text schlechthin, dessen Handlung weder in einen geographischen Ort eingebunden sein muss, noch einer Begründung bedarf. Es genügen Verweise auf Rio oder Paris, die das jeweilige Stadtimage bemühen und so das zugehörige Bühnenbild aufziehen. Der Flughafen selbst, der immer wieder als örtlicher Dreh- und Angelpunkt der gesamten Handlung des Textes fungiert, erlangt darüber fast symbolischen Wert: als Großstadt des Weltbürgers. Hier kreuzen sich die Lebenswege vieler Menschen, hier begegnen sich Menschen zufällig.

Fasst man diese Erkenntnisse zusammen, die sich aus den eben gemachten Beobachtungen ergeben, erhält man ein Substrat der Großstadt: als Kulisse der Handlung dient die Bildwelt der Medienrealität; die Erzählsituation distanziert den Leser vom Geschehen; die Stadt löst sich von ihrer physischen Gegebenheit auf in zwischenmenschliche Beziehungen, der drohende Tod begleitet den gesamten Text. So evoziert Bernardo Carvalho ein Bild des Großstadtlebens, das in New York, Paris oder Rio de Janeiro verstanden werden kann.

V. Fazit

Im Universum der technischen Stadtbilder

Mit Benjamin begann die Reflexion über das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst, und Flusser führte in das Universum der technischen Bilder ein.³⁰⁵ Ihre Thesen haben die Weichen für die vorliegende Arbeit gestellt. Im Zuge der Übertragung auf die Literatur lassen sich nun Erkenntnisse ableiten, die zu einer neuen Sicht der Großstadt und ihrer Texte führen sollen: Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder – der Reality-Text.

Literatur in der Medienwelt

Die Belletristik spielt im System der Massenmedien keine große Rolle, was ihre Verbreitung unter den Massen angeht. Auflagen von 3000 bis 5000 Exemplaren in Brasilien zeigen, dass die Leserschaft nicht sehr groß ist. Einige Autoren aber schaffen mehrere Auflagen mit ihren Texten und erreichen so einen höheren Bekanntheitsgrad. Diese Romane zu lesen – auch jene mit geringer Auflage – setzt durchaus einen für Brasilien hohen Bildungsgrad voraus, bedenkt man, dass nur ein Drittel der Brasilianer überhaupt die Grundschule (*1º grau*) abschließen. Die Literatur ist also kein Mittel, um die Revolution einzuleiten oder möglichst schnell berühmt und reich zu werden. Dafür bietet sie unter allen Formen der öffentlichen Meinungsäußerung noch die größtmögliche Freiheit. Bei allen Konzessionen, die die Autoren auch in diesem Bereich an den Markt machen (müssen), sind sie doch weitaus weniger den Marktgesetzen unterworfen als ihre Kollegen bei den Massenmedien.

Die Texte schaffen Raum für Entfaltung von Gedanken, die an anderer Stelle keinen Platz finden. Es besteht kein Zwang, sich an vorgegebene Formen halten zu müssen, wie die im vorigen Kapitel analysierten Beispiele zeigen. Das bestätigen die Autoren mit ihren ganz persönlichen Beweggründen zu schreiben: Für Patrícia Melo bietet die Fiktion die Möglichkeit, das zu schreiben, was sie will, im Gegensatz zu ihrer Arbeit als Drehbuchautorin. Für Bonassi ist Schreiben ein inneres Bedürfnis, fast ein Zwang, und Sérgio Sant'Anna experimentiert beim Schreiben. Er hält sich nicht an Regeln, sondern

³⁰⁵ Benjamin 1976; Flusser ⁵1996.

schreibt einen Text, bis er eben zu Ende erzählt ist, ganz gleich, ob eine kurze Erzählung oder ein Roman daraus wird. Das ergäbe sich während der Arbeit, meint er. Bernardo Carvalho will, dass sich seine Leser anstrengen – er strengt sich beim Schreiben schließlich auch enorm an.³⁰⁶

Vom individuellen, persönlichen Standpunkt der Autoren aus betrachtet, erübrigt sich die Frage nach der literarischen Gattung, die sie wählen. Jedes Thema, jede Geschichte findet ihre ureigene Form. *Acqua toffana* folgt keinem klassischen Romanmuster, *O monstro* ist kein *conto*, die *100 histórias colhidas na rua* sind keine Lyrik – aber alle sind Großstadttexte. Der Text, der sich noch am stärksten an die Romantradition hält, *O matador*, ist zugleich der schwächste. Denn in der Form liegt ein Ausdruck des Realitätsempfindens in der Großstadt, das eben nicht mehr in tradierte Kategorien passt.

Die Form setzt ein äußeres Zeichen für veränderte Wahrnehmungsmodi. So fließen in *Amazona* verschiedene Genres zusammen: Telenovela, Feuilletonroman, Sex & Crime, Gesellschaftskomödie, Liebesdrama – bis zum Kitsch (nach Flusser ein Merkmal des Recyclingzeitalters) ist alles dabei. Sant'Anna führt ein Spektakel auf mit allen möglichen Facetten des Großstadtlebens, wie es sich durch die Berichterstattung der Medien zieht. Wenn Martín-Barberos Definition von Genre zutrifft, dann fordern die Reality-Texte ihre Leser dazu auf, umzudenken, aktiv teilzunehmen. Die Texte lassen sich schwer in alte Schubladen stecken, es nutzt aber auch nichts, neue aufzuziehen und mit Begriffen zu versehen. Es sei denn, man versteht unter Reality-Texten jene, die nicht nur versuchen, über massenmediale Strategien einen realistischen Effekt zu erzielen, sondern die zugleich Gattungsgrenzen sprengen und veränderte Erzählformen finden. Deswegen darf die Definition des Begriffs Reality-Text nicht zu stark einengen. Mit strengen Kategorien an flexible, formal schwer fassbare Texte heranzugehen, ist kontraproduktiv.

Texte als vernetzte Information

Anstatt Literatur strikt nach Gattungen einteilen zu wollen, muss sich die Vorstellung von dem, was Literatur in ihrer Gesamtheit auszusa-

³⁰⁶ Alle Aussagen basieren auf Interviews, die von der Autorin zwischen September 1996 und Februar 1997 mit den Schriftstellern geführt wurden.

gen vermag, ändern. Wenn die Texte Knotenpunkte bilden im Diskurs über die Stadt, so kreuzen sich in ihnen Informationskanäle, die sie wiederum untereinander verbinden. Wenn sich so, sei es inhaltlich/thematisch oder stilistisch, Verbindungen unter den Texten knüpfen lassen, entsteht ein Netz, das sich über die Stadt legen lässt. Jeder Text, jeder Knotenpunkt, bildet darin seinen spezifischen Schwerpunkt, seine eigene Information, die zum Programm der Stadt beiträgt. Die Vorstellung einer linearen Entwicklung ist hier fehl am Platz, sie läuft vielmehr kreuz und quer durch die Stadt und deren Medienrepräsentation.

So betrachtet bildet die Literatur ein eigenes Kommunikationsnetz, das aber in Verbindung steht mit dem der Massenmedien. Jedes weitere Buch knüpft einen neuen Knoten im literarischen Diskurs über die Stadt, zunächst einmal unabhängig vom literarischen Wert, der sich an anderen Kategorien misst. Aber als Netz betrachtet, fügen sich auch Texte wie *Rota 66* von Caco Barcellos und *Cidade partida* von Zuenir Ventura³⁰⁷ ein und bereichern das technische Bild von der Stadt um weitere Informationen. Caco Barcellos schreibt über die Todeschwadronen São Paulos, basierend auf journalistischen Recherchen. Doch sein Stil changiert zwischen Reportage und Roman. Auch Ventura verfolgt einen journalistischen Ansatz. Er berichtet über die Favela Vigário Geral. Beide Bücher sind keine Romane, aber sie gehen über die klassische Reportage hinaus. Die Gattung: Dokumentation? Fiktion? Es gibt keine klar definierte Grenze mehr, höchstens idealtypische Formen, die aber nicht mehr ausgefüllt werden. Die Aufhebung der extremen Gegensätze Realität und Fiktion zu neuen literarischen Formen, den Reality-Texten, zeigt, wie Großstadtrealität empfunden wird im Zeitalter der technischen Bilder.

Schreiben am Programm der Stadt

Bonassi, Melo, Sant'Anna, Abreu – jeder Autor für sich schreibt am Programm „Stadt“. Ihre Texte ergeben zusammen kein Abbild, aber ein technisches Bild der Punktuniversen São Paulo und Rio de Janeiro. Großstadt wird in den 90er Jahren erfahren und verstanden als Kommunikationsort, als infinite Ansammlung von Informationen. Autoren werden „Einbildner“, wie Flusser formuliert, sie raffen Punkte

³⁰⁷ Barcellos ²⁶1994; Ventura 1994.

und codieren sie, informieren sie zu technischen Bildern. „Bilder“, das heißt hier Texte mit Bildqualität, die nicht Bedeutung abbilden, sondern Bedeutung verleihen. Das geschieht, indem Autoren Beobachtungen des städtischen Lebens zu neuen Informationen verknüpfen. So entstehen Aussagen über die Stadt, die in dieser Form nur die Literatur formulieren kann. Die „Bildqualität“ der Texte liegt nicht in einer besonderen Anschaulichkeit, in Beschreibungen, sondern in der schnellen Rezipierbarkeit, Konsumierbarkeit. Die Texte arbeiten mit Begriffen, die dazu dienen, bereits durch die Medien bekannte Bilder abzurufen. Diese Vorstellungen von der Stadt sind also vorgeprägt, sie müssen nicht neu generiert werden. Die Neuinformation liegt nun in der Kombination dieser Vorstellungen von Stadt. In reiner Form schafft diesen Kunstgriff Bonassi in seinen *100 histórias*. Dieser Text synthetisiert die Informationen zu einer neuen, noch nicht begrifflich erfassten Information, wie sie nur in einer Stadt wie São Paulo entstehen kann.

Es ist überflüssig geworden, die Stadt beschreiben zu wollen – die Bildmedien haben diese Aufgabe längst übernommen. Realismus in der Literatur der 90er Jahre liegt nicht in minutiösen Beschreibungen der Stadt und auch nicht in einem expressiven Diskurs, der den „Text der Stadt“ schreiben will. Er setzt sich zusammen aus Verfahren zur Realitätskonstruktion der elektronischen Medien, die die narrative Struktur des Textes inkorporieren, wie die Analysen zeigen konnten.

Diese Reality-Texte rufen zunächst wenig Widerstand beim Lesen hervor. Das Vokabular ist größtenteils einfach, umgangssprachlich, es wird viel mit Dialogen gearbeitet. Die Satzstrukturen sind unkompliziert, kurz und schnell zu lesen – wie ein journalistischer Text. Wenn die Erzählung nicht völlig linear verläuft, dann trägt sie Kennzeichen anderer, gelernter Genres wie beispielsweise der Telenovela, welches Sant’Anna in *Amazona* nutzt. In *O monstro* greift er gleich zur Interviewform, die leichtes Lesen garantiert. Auch Melos *O matador* und Bonassis *Um céu de estrelas* sind geradlinig, chronologisch erzählt und schnell gelesen. Lediglich *Acqua toffana* und *Onde andaré Dulce Veiga?* sperren sich im Verlauf der Lektüre mehr (*Acqua toffana*) oder weniger (*Onde andaré Dulce Veiga?*) gegen die leichte Rezipierbarkeit und stellen somit höhere Anforderungen an den Leser. Nur Carvalhos Text ist im Vergleich geradezu schwer zu lesen. Die anderen Texte weisen jedoch – in der Computerterminologie gesprochen –

eine leicht bedienbare Benutzeroberfläche auf. Doch kompliziert sich der Umgang damit, sowie das Programm „Realität der Stadt“ aufgerufen wird: das Spiel mit der Medienrealität beginnt. Sant'Anna nutzt die Interviewform, um darin zu zeigen, was in brasilianischen Medien im Zusammenhang mit Mord und Totschlag nie gezeigt wird: intellektuelle Tiefe statt Sensationalismus. Bonassi setzt in *Um céu de estrelas* die Charaktere (und mit ihnen den Leser) in eine Spirale, die sie in eine – sonst nur passiv erlebte – Medienrealität hebt. Abreu konterkariert die klassische Journalistenfigur, indem er sie eine ganz andere Geschichte erzählen lässt als jene, die für die Zeitung gedacht war. Und Melo hebt ganz gezielt die Genre-Regeln von Realität/Fiktion aus: In *Acqua toffana* führt sie ihrem Leser auf hohem intellektuellen Niveau vor, was dessen Hausangestellte mit geringer Schulbildung vor dem Fernseher empfinden muss³⁰⁸ – was ist Realität, was ist Show, was ist Novela, was ist Werbung, was ist Information? Im Fernsehen geschieht eine Vermischung der Genres, die Grenzen verschwimmen, und damit verwischt die eindeutige Grammatik, die eine Erzählung als Fakt oder Fiktion ausweist. Diese Grenzen ziehen zu können, erfordert beim Rezipienten hohe Reflexionsfähigkeit, also in der Regel eine gute Bildung. Der Zuschauer, der nicht im Stande ist, selbst diese Grenzen zu ziehen, muss mit dieser Verwirrung leben.

Die Literatur schafft nun die Möglichkeit, auch Menschen, die diese Reflexionsfähigkeit besitzen, in eine ähnliche Verwirrung zu stürzen, indem sie die Genre-Regeln, die „Grammatik“, außer Kraft setzt, die der Einordnung in Fakt oder Fiktion dienen. In diesem Zusammenhang werden also die Genres als „Grammatik“ der Wirklichkeit/Fiktion verstanden und fungieren in der Kommunikation im Sinne der Genre-Definition Martín-Barberos. Sie machen kenntlich, wie eine Erzählung zu verstehen ist. In dem Moment, wo diese Regeln nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden sind, also die Genrekompetenz des Zuschauers/Lesers nichts mehr nutzt, wird das Verständnis erschwert. Das heißt letztlich, dass die Genreregeln verantwortlich

³⁰⁸ In einem Interview (Fonseca 1998: 7-11) schildert der Filmregisseur Hector Babenco ein Erlebnis mit seiner Hausangestellten: „Uma vez fui ao supermercado com a empregada e ela disse que havia comprado tudo o que a televisão tinha mandado. Até um lustrador de mármore, embora eu não tivesse mármore em casa. O consumidor médio brasileiro é muito desinformado. [...] É quase como se o espectador não diferenciase o que é uma propaganda de uma informação.“

sind für das Verständnis von Realität. Das bedeutet in der Medienrealität, dass Realität das gleiche Konstrukt wäre wie Raum und Zeit es in der Kantschen Definition sind, nämlich bewusst gesetzt und nicht natürlich vorgegeben.

Es ist lange schon nicht mehr die Aufgabe der Stadtliteratur, Wahrnehmungsmuster vorzugeben, die dem Leser als Orientierungshilfen dienen und ihm Begriffe für seine Wahrnehmungen liefern. Vorbei ist auch die Zeit, da das Individuum von Industrialisierung und Fortschritt entfremdet in der großen Stadt die Gleichzeitigkeit und Geschwindigkeit von Informationen zu verarbeiten lernen muss. Im Zeitalter der Musikvideos und Technomusik³⁰⁹, die in Beats per Minute gemessen wird, spielen diese Probleme eine untergeordnete Rolle. Im Gegensatz zu den Klassikern der Stadtliteratur wie *Berlin Alexanderplatz* oder *Manhattan Transfer* bildet die Stadt nicht mehr das integrative Erzählszentrum des Textes. Vielmehr greifen Autoren einzelne Themen auf, die exemplarisch für das Großstadtleben sind. Megastädte wie São Paulo oder Rio de Janeiro dienen nicht mehr als Flucht- oder Ausgangspunkt für die Texte. Analog der tatsächlichen Entwicklung in den Städten, die immer größere Dimensionen annehmen und damit immer weniger überschaubar werden, rückt das Leben in den Stadtvierteln wieder in den erzählerischen Mittelpunkt. Es steht exemplarisch für Großstadterfahrung und macht sie wieder vorstellbar. Es ist nicht die Stadt als Ganzes, die dem Text eine erzählerische Einheit verleiht, vielmehr kristallisiert sich als übergreifendes wie untergründiges Thema die Medienwelt heraus und damit die Frage nach dem Realitätsempfinden in der Großstadt. Und zwar nicht erst in den 80er Jahren.

Bereits in den 60er Jahren begleitet dieses Thema die brasilianische Großstadtliteratur. Ob João Antônio, Loyola Brandão oder Rubem Fonseca – um die bekanntesten Namen zu nennen – sie alle setzen sich mit den Medien auseinander. Die journalistische Herangehensweise der 70er Jahre wurde bereits in Kapitel II dargelegt. Mit dem Ende der Diktatur fiel aber diese Komponente der Großstadtliteratur nicht weg; sie veränderte sich nur gemäß der Entwicklung der Massenmedien, vor allem des Fernsehens. Diente in den 70ern der „gute Journalist“ als Garant für die Realitätsnähe des Textes, sind es

³⁰⁹ Zugegebenermaßen hören Brasilianer noch immer lieber MPB als Techno.

in den 80er und noch deutlicher in den 90er Jahren die textimpliziten Erzählstrategien. Diese Autorengeneration, zu der Bonassi und Melo zählen, verändert die Auseinandersetzung und hebt sie auf eine andere Ebene.

Während Loyola Brandão Zeitungsausschnitte etc. sammelte und in *Zero* verarbeitete und somit die Medien ganz direkt Einfluss nahmen, zeigt sich in den 90er Jahren, dass zum einen die Realitätskonstruktionsstrategien der Medien akzeptiert und in die Texte aufgenommen, aber zugleich weiterreichende Botschaften transportiert werden. Damit verlagert sich auch der Wirklichkeitsbezug vom semidokumentarischen (an dieser Stelle sei noch einmal an den *romance-reportagem* erinnert) auf die abstrakte Ebene der Simulation der Realitätskonstruktion. Der Bezug zur Realität liegt längst nicht mehr im Faktischen, sondern in der Simulation des Faktischen, sowohl thematisch als auch stilistisch. Letzteres erzielt den noch größeren „Realitäts“-Effekt, denn die Rezeption vollzieht sich nahezu unreflektiert. Stil und Erzählstruktur sind so vertraut aus den Medien, dass sie gar nicht auffallen, schon gar nicht in ihrer realitätsgenerierenden Funktion. Als realistisch werden also die Dinge gelesen, die aus der Welt der Sekundärerfahrungen stammen. So siedeln sich die Texte auf der Ebene der Realität der Massenmedien an, indem sie auf die dort produzierten Bilder rekurren und Themen aufgreifen, die hier schon vorbereitet wurden.

Die Texte spielen also nicht nur vor dem Hintergrund der aus Stein, Beton, Glas und Asphalt existenten Stadt, sondern noch viel mehr vor dem Bild der Stadt, wie es durch die Massenmedien generiert und vermittelt wird. Die Massenmedien schaffen, konstruieren die Realität der Großstadt, wie sie in den Texten wiedererkannt wird.

Die universelle Stadt

Am Programm der Stadt schreiben, das heißt informieren. Kennzeichen der Flusserschen telematischen Gesellschaft ist die Überzahl derer, die informieren, Formen schaffen, gegenüber jenen, die produzieren, die Arbeit ausführen. Die Großstadtliteratur der 90er Jahre passt sich ein in das Informationssystem der Massenmedien. Sie bedient sich der vorgegebenen Perzeptionsstrukturen, kann diese beim Leser als gegeben voraussetzen, ebenso wie die Vorstellung der Stadt, wie sie durch die Medien produziert wird. Ein gutes Beispiel für diese

Literatur ist der Autor Bernardo Carvalho. Die Texte sind urban, sie handeln von Stadtmenschen, aber ohne jeweils auf eine bestimmte Stadt fixiert zu sein. Berlin, New York, Rio de Janeiro – Carvalho durchkreuzt die Städte und filtert durch seine Charaktere das universell Städtische heraus. Ohne Beschreibungen funktioniert die Vorstellungswelt, denn die Bilder von New York oder Rio de Janeiro hat jeder Fernsehzuschauer im Kopf. Aber dieser Prozess läuft nicht reibungslos ab: Die Texte sind nicht leicht zu konsumieren, sie erfordern Konzentration. Carvalho schreibt mit seinen Büchern an der universellen Stadt, und es entsteht eine Information über städtisches Leben, die nicht mehr nur brasilianisch ist, eher kosmopolitisch. Der gebürtige Carioca lebt inzwischen in São Paulo, sagt aber von sich selbst, er habe beim Schreiben als Stadt immer Rio de Janeiro im Kopf, die Stadt, in der er aufgewachsen ist.³¹⁰ Carvalhos Texte sind nicht leicht zu lesen, kommerziell sind sie kein großer Erfolg. Der Verlag hält jedoch an dem Autor fest, weil er von der literarischen Qualität überzeugt ist.

Carvalhos Texte könnten das Bindeglied herstellen zu nordamerikanischen Autoren wie Paul Auster oder Don DeLillo. *The New York Trilogy*³¹¹ von Auster oder *White Noise*³¹² von DeLillo wären, im Vergleich zu Carvalho gelesen, wunderbare Studienobjekte. So gibt es in DeLillos *White Noise* eine Szene, in der die Bevölkerung einer Stadt nach einem Chemieunfall evakuiert werden muss. Der Protagonist trifft auf einen Helfer, ein Dialog entspinnt sich:

„That’s quite an armband you’ve got there. What does SIMUVAC mean? Sounds important.“

„Short for simulated evacuation. A new state program they’re still battling over funds for.“

„But this evacuation is not simulated. It’s real.“

„We know that. But we thought we could use it as a model.“

„A form for practice? Are you saying you saw a chance to use the real event in order to rehearse the simulation?“

„We took it right into the streets.“

„How is it going?“ I said.

³¹⁰ Interview, geführt von der Autorin mit Bernardo Carvalho am 22.1.1997 in São Paulo.

³¹¹ Auster 1992.

³¹² DeLillo 1986.

„The insertion curve isn't as smooth as we would like. There's a probability excess. Plus which we don't have our victims laid out where we'd want them if this was an actual simulation. In other words we're forced to take our victims as we find them. We didn't get a jump on computer traffic. Suddenly it just spilled out, threedimensionally, all over the landscape. You have to make allowances for the fact that everything we see tonight is real. There's a lot of polishing we still have to do. But that's what the exercise is all about.“³¹³

Auch DeLillo spielt mit den Realitätsebenen. Aber im Gegensatz zu den hier betrachteten Brasilianern betten Auster und DeLillo ihre Anschauungen ein in die angelsächsische Romantradition. Welche kulturelle Konfiguration steckt in den nordamerikanischen Texten im Kontrast zur brasilianischen Literatur? Welche Werte davon finden sich in den brasilianischen Texten – da gerade die städtische Gesellschaft Brasiliens eine „Nordamerikanisierung“ erfährt? Spielt in den Literaturen der beiden Länder Gewalt die gleiche Schlüsselrolle?

Lebensgefühl Gewalt

Fast immer geht es in den brasilianischen Großstadttexten um Gewalt. Verbrechen sind das beste Beispiel für ein durch die Medien vordefiniertes großstädtisches Thema. Das Lebensgefühl der Bewohner Rios und São Paulos wird zugespitzt auf Gewalterfahrung. Wer Gewalt noch nicht am eigenen Leib erfahren hat, kennt sie aus Berichten von Freunden, Bekannten, aus der Zeitung oder dem Fernsehen. Kaum ein anderes Thema dient so oft der Unterhaltung wie Verbrechen. So wird es fast zum Synonym für das Leben in São Paulo und Rio de Janeiro. Die ständige Angst davor, Opfer zu werden, prägt das Lebensgefühl in den Megastädten. Die sensationalistische Berichterstattung peitscht die Emotionen zudem auf.

Nicht von ungefähr spielen Verbrechen in der Großstadtliteratur schon immer eine Hauptrolle. Unter der Diktatur ging es noch mehr um Folter und politische Gefangene, danach rückt die städtische Gewalt in den Mittelpunkt. Der Schluss liegt nahe, dass sich darin die extremste Form der Stadterfahrung ausdrückt. Tod ist ein Topos der Literatur, doch der städtische, gewaltsame Tod findet immer neue Varianten – und übt eine Faszination aus, die sich in der Beschäftigung mit dem Tod in Literatur und Massenmedien ausdrückt. Nach dem

³¹³ DeLillo 1986: 139.

Informationscode der Medien muss der nächste zu berichtende Fall noch grausamer, noch bestialischer sein, als der vorige, dann ist er erzählenswert.

Fernsehberichte beinhalten häufig melodramatische Momente, während die Literatur weitgehend auf „weinende Mütter erschossener Söhne“ verzichtet. Vielmehr sezieren die Großstadttex te die Taten, Täter und Opfer. Zusätzliche Perspektiven ergänzen die „Fernsehperspektive“ der beobachtenden Kamera und stellen sie dadurch in Frage. Aber diese zusätzlichen Blickwinkel behalten dennoch den Fernsehmodus bei, als würde ein Stück Realität abgefilmt von verschiedenen Seiten – Kommentare, Analysen oder ein stärkeres Eingreifen des Erzählers gibt es nicht. So passt sich die Literatur oberflächlich der leichten Konsumierbarkeit an, um untergründig genau diese Weise, Realitäten zu konstruieren, in Frage zu stellen. Durch diese gleichzeitige Anpassung wie Widersetzung gegen massenmediale Strategien wird ein Zwiespalt deutlich, der diese Literatur prägt. Als realistisch empfindet der Leser Texte, die sich auf der Realitätsebene der Massenmedien ansiedeln. Auch wenn die Methoden der Medien kritisiert werden sollen, muss die Annäherung an ihre Methoden erfolgen, die Kritik also innerhalb des Systems der Medien geschehen.

Der Anpassung dient die einfache sprachliche Oberfläche, der Widersetzung dient die innere Logik (*Acqua toffana, Onde andar á Dulce Veiga, O monstro*), die Multiperspektivität (*Um céu de estrelas, Amazona*), oder die Loslösung von bekannten Schemata, wie in *100 histórias colhidas na rua*, das in seiner „einbildenden“ Methode eine Sonderstellung unter den Texten einnimmt. Von den ausgewählten Texten schafft Melos *O matador* den Widerstand am wenigsten. Die Erzählweise geht kaum über die Inkorporation der Mediensprache hinaus. Dafür zeigt sich an diesem Text sehr gut, wie die Stadt in den 90er Jahren erlebt wird – auf der Ebene der Realität der Massenmedien. Máiquels Geschichte bestätigt letztlich die Erwartungen, die der brasilianische Mittelstand – gespeist durch die Medienberichterstattung – von dem Leben eines *matadors* hat. Die Erzählperspektive ist geprägt von Mittelschichtswerten, entspricht also den Vorstellungen von Realität vor allem einer bestimmten Gesellschaftsschicht.

Ware Realität

Woher kommt eigentlich das Bedürfnis, realitätsnah über das Leben in der Großstadt schreiben, beziehungsweise lesen zu wollen? Wie oft liest und hört man in Brasilien Kommentare zu *nossa realidade brasileira*, gerade in Bezug auf soziale Missstände und Gewalt. „Realität“ wird als Ware gehandelt, die im Fernsehen ebenso verkauft wird wie in der Literatur. Und weil sie ein Grenzwert ist, der nie erreicht wird, ist der Fundus an Realitäten unerschöpflich, der täglich über den Tresen gereicht werden kann. Menschen genießen Fiktionen, wenn sie realistisch sind. So, wie in der westlichen Überfluggesellschaft Grenzsportarten im Trend sind für die, die schon alles erlebt haben – damit die Todesgefahr erfahrbar und realistisch wird. Überlebenscamp und Bungeejumping simulieren Todesgefahr – präzessiv nistet sich die Simulation in die Realität ein. In Rio de Janeiro oder São Paulo ist dieser Kitzel zumindest mental integraler Bestandteil des Lebens – allerdings ohne Sicherheitsgurt und Reißleine.

Cidade Alerta heißt ein Programm des brasilianischen Fernsehens, in dem Reporter täglich über die Gefahren in der Stadt berichten. Bungeejumping braucht hier niemand, man muss sich nur nachts in den falschen Bus setzen – Nervenkitzel garantiert. So manifestiert sich am Thema der städtischen Gewalt die gegenseitige Durchdringung von Realität und Fiktion: die Aufhebung der Gegensätze in ein Bewusstsein, das weder in ein traditionelles Realitäts- noch Fiktionskonzept passt. Informationen, bezogen aus den Massenmedien, bebildert durch das Fernsehen, vermischen sich mit der Primärerfahrung zu einem Lebensgefühl, das den meisten europäischen Städtern fremd ist.

Vorsichtsmaßnahmen gegen potenzielle Gefahr gehen ebenso in Fleisch und Blut über, wie die latente Angst vor einem Überfall. Die Paranoia der Protagonistin in *Acqua toffana* ist Ausdruck dieser Lebensweise, von Bonassis *100 histórias* ist jede einzelne ein Stück dieses kaum fassbaren Grauens. Und Sant’Annas *Amazona* ironisiert diese Paranoia:

Sempre que alguém contava um caso de assalto, todo mundo ficava na expectativa, para depois contar seus próprios casos de assalto. A burguesia estava acuada pelos bandidos, como se tratasse de uma

revolução não declarada. E gostava de falar nisso, para exorcizar o medo.³¹⁴

Angst vor Gewalt beherrscht das städtische Leben. Berichterstattung, wie sie in *Cidade Alerta* und ähnlichen Sendungen geschieht, trägt mit zu dieser Angst bei. Sie prägt eine Grundhaltung zur Stadt, das Empfinden der Stadtrealität wird durch diesen Gewaltdiskurs gespeist, geformt – informiert. Und damit auch das Image der Städte. Deutlichster Beweis ist der Rückgang der Zahl ausländischer Touristen in Rio de Janeiro, alarmiert durch die Presse über die Gefahren in der Stadt. Der Eindruck entsteht, die ganze Stadt bestünde nur noch aus Verbrechen, denn der Informationscode der Medien lässt es nicht zu, dass Zeitungen oder das Fernsehen über das gewaltfreie Alltagsleben berichten. Sie erzählen das, was davon abweicht – und Einschaltquoten beziehungsweise Auflage bringt, kurzum, was sich gut verkaufen lässt. Man könnte meinen, dass sich der Spieß irgendwann umdrehen müsste: Gewalt als Normalität und die Schlagzeile „Frau kaufte Brot, ohne mit dem Leben dafür zu bezahlen“ als abweichende Information. Doch noch verkauft sich die beunruhigende Information besser.

Klappentexte und Rezensionen zu Großstadttexten betonen immer wieder, der Roman sei realistisch, der Autor Journalist, also Garant für die Fakten. Die Lektüre verspricht Nervenkitzel wie der simulierte Todessprung am Gummiseil. Oder wie das weniger aktive Reality-Fernsehen vom bequemen Sessel aus. Einen Text wie *Rapina* von Ivan Sant'Anna³¹⁵, in dem es um die brasilianische Finanzwelt und eine Entführung geht, vermarktet der Verlag nach dem Schema der Realitätsnähe. So heißt es im Klappentext, nachdem darauf hingewiesen wurde, dass Ivan Sant'Anna aus 37 Jahren persönlicher Erfahrung mit den Finanzmärkten schöpft und seine Figuren nach ihm bekannten Personen formt:

Na verdade, leitor, você também conhece muito bem essa gente de *Rapina* – nem que seja pela leitura dos jornais, pelo noticiário da TV. Não pense, porém, que não terá com o que se surpreender lendo o livro de Sant'Anna.

Dieser Unterhaltungsliteratur wurde im Brasilien der 70er Jahre mit einem Autor wie Rubem Fonseca – wenngleich Fonseca anspruchsvolle Literatur schreibt – der Weg geebnet. Doch durch die Zunahme

³¹⁴ Sant'Anna 1986: 22.

³¹⁵ Sant'Anna, Ivan 1996.

an Texten, die Gewalt thematisieren, kann heute Fonsecas *realismo feroz* der 70er Jahre kaum mehr richtig schockieren. Die bloße Schilderung von Verbrechen führt nicht mehr über schon Bekanntes hinaus. Es müssen neue Wege beschritten werden, wie es die Autoren der in dieser Arbeit analysierten Texte getan haben. Bonassi in den *100 histórias* erreicht eine neue Qualität in der Schilderung des Schreckens, Melo trifft in *Acqua toffana* den Nerv der Paranoia und des Realitätsverlustes in der Großstadt. Sant'Annas *O monstro* bietet über die intellektuelle Reflexion des Mörders eine neue Perspektive.

Und doch ist es Ende 1998 wieder einmal das Fernsehen, das alles bisher Dagewesene überbietet. Sant'Annas *monstro* hat seinen Meister gefunden. Ende November 1998 strahlte Rede Globo im Rahmen der Sonntagabendsendung *Fantástico* ein Interview mit dem zehnfachen Frauenmörder Francisco de Assis Pereira aus. Alle Morde hatte er in einem Park in São Paulo begangen, was ihm auch den Namen *Maníaco do Parque* eintrug. Im Gespräch mit einem Journalisten schilderte er nun minutiös und detailgenau, wie er die einzelnen Morde begangen hat – wie er die Frauen ansprach, wie sie ihm in den Wald folgten, wie er sie vergewaltigte, wie er sie ermordete, wie er Lust bekam, ihr Fleisch zu essen.

Bebildert wird die Erzählung mit nachgestellten Szenen, gefilmt mit Weichzeichner und Verzerrungen, die teils in Zeitlupe zeigen, wie ein Opfer niedergeschlagen wird, wie es zusammensackt usw. Dazu hört man Kommentare einer Astrologin, die sich über die Magie des Waldes auslässt; eines Psychologen, der meint, Assis Pereira hätte nur ihm dominant erscheinende Frauen ausgewählt; des Bruders, der schildert, wie sie früher als Kinder beim Ochsen Schlachten zugesehen hätten. Als er vormacht, wie der Bulle zusammensackte, wird die nachgestellte Szene eines einsackenden Opfers überblendet, dramatisch klingt die Musik auf, Schnitt, dann bildschirmfüllend Pereiras Augen, und seine Stimme wiederholt unablässig, als sei eine Platte hängen geblieben (und mit ihr das Bild), „sei ruhig, sei ruhig“, wie er es Opfern ins Ohr flüsterte.

Brasilien ist einiges an dramatischer Berichterstattung gewöhnt. Aber dieses Interview rief auch Unmut hervor und wurde in dem Nachrichtenmagazin *Isto é*³¹⁶ auf eine Stufe gestellt mit einer Sendung

³¹⁶ Propato 1998: 131-138.

in den USA, die ihre Zuschauer live verfolgen ließ, wie ein Mensch eine Todesspritze gesetzt bekam und starb.

Wenn das Fernsehen die intimsten Momente im Leben zeigt, wenn via Internet eine Geburt live betrachtet werden kann oder dort das Leben einer Frau in ihrer Wohnung per Kameras rund um die Uhr einzusehen ist, wenn das Leben über die Bildmedien zum Spektakel, zur Ware wird – mehr, als sich Guy Debord das 1967 hat vorstellen können – dann hat die Literatur ihre beste Zeit noch vor sich. Sérgio Sant’Anna scheint das mit feiner Ironie begriffen zu haben. In seinem 1997 erschienenen Buch *Um crime delicado*³¹⁷ beschreibt er einen Ausschnitt aus dem Leben eines Theaterkritikers. Der Ich-Erzähler gerät in die Inszenierung seines eigenen Lebens, wird ungeahnt zum Hauptdarsteller einer Geschichte, die ein Künstler eingefädelt hat. Und endet als fiktiver Mittelpunkt einer Installation auf der Documenta in Kassel. Es bleibt abzuwarten, ob die Medienwirklichkeit auch diese Geschichte Sant’Annas noch übertrumpft.

³¹⁷ Sant’Anna 1997.

VI. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Abreu, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B.* So Paulo: Companhia das Letras, ⁹1990.
- Antônio, João. *Abraçado ao meu rancor.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- Malagueta, perus e bacanao; Malhao do Judas carioca.* São Paulo: Clube do Livro, 1987.
- Leão-de-chácara.* São Paulo: Esto Liberdade, ⁷1989.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy.* London: Faber and Faber, 1992.
- Barcellos, Caco. *Rota 66.* São Paulo: Globo, ²⁶1994.
- Bonassi, Fernando. *O amor em chamas. (Pânico horror & morte).* São Paulo: Esto Liberdade, 1989.
- Um céu de estrelas.* São Paulo: Siciliano, 1991.
- Crimes conjugais.* São Paulo: Scritta, 1994.
- Subúrbio.* São Paulo: Scritta, 1994.
- 100 Histórias colhidas na rua.* São Paulo: Scritta, 1996.
- Brandão, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum.* São Paulo: Global, ¹²1985.
- Bebel que a cidade comeu.* São Paulo: Global, ⁵1989.
- Zero.* São Paulo: Global, ¹²1993.
- Callado, Antonio. *Quarup.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Carvalho, Bernardo. *Aberração.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Onze.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Os bêbados e os sonâmbulos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Teatro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- As Iniciais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Medo de Sade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Coutinho, Snia. *O último verão de Copacabana.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- DeLillo, Don. *White Noise.* New York: Viking Penguin, 1986.
- Fonseca, Rubem. *Feliz ano novo.* Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- O cobrador.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- A grande arte.* São Paulo: Companhia das Letras, ¹²1994.
- O caso Morel.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Romance negro.* São Paulo: Companhia das Letras, ²1995.
- Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo.* São Paulo: Ática, 1993.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, ²²1993.
- Melo, Patrícia. *Acqua toffana.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Paiva, Marcelo Rubens. *Blecaute*. São Paulo: Brasiliense, ²⁶1994.
- Pompeu, Renato. *Quatro olhos*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- Rey, Marcos. *Memórias de um gigolo*. São Paulo: Ática, ¹²1986.
- Malditos Paulistas*. São Paulo: Ática, ⁴1991.
- O último mamífero do Martinelli*. São Paulo: Ática, ³1994.
- Ribeiro, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Brasilien, Brasilien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.
- Rios Neto, Licínio. *A besta do Jardim Botânico*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- Sant'Anna, Ivan. *Rapina*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- Sant'Anna, Sérgio. *Amazona. Novela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Confissões de Ralfo*. Uma autobiografia imaginária. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ²1995.
- Um crime delicado*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Simulacros*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d..
- Tapajós, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa Omega, ²1979.
- Torres, Antônio. *Um cão uivando para a lua*. São Paulo: Ática, ³1982.
- Ventura, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Vilela, Luíz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Ática, ²1983.

Sekundärliteratur

- Abreu, Kil. „Eu quero biografar o humano do meu tempo“. In: O Estado de São Paulo. 27.8.1996.
- Abreu, Mauricio de Almeida. „Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro“. In: Espaço e Debates. São Paulo, 1994 Ano XIV Nr. 37.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main: Fischer, 1969.
- Almeida, Marco Antonio de. „Violência, mídia e cultura popular: Telejornalismo e gêneros ficcionais“. In: Borelli, Silvia Helena Simões (Hrsg.). *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. São Paulo: Coleção GT's Intercom No. 1 1994: 31-41.
- Almeida, Maria Inês de. „Toda cidade nasce, vive, morre no meio de mato“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. II. Belo Horizonte 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 358-367.
- Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf e Edit. Ltda., 1979-1980. Bd. IV und V.

- Armbruster, Claudius. „Die Telenovela – kulturindustrielles Produkt oder postmoderne Form der cultura popular“. In: Scharlau, Birgit (Hrsg.). *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994: 180-197.
- Arrigucci Jr, Davi. „Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)“. In: Lafetá, Wisnik, al Farra, Carone, Schwarz, Chalmers (Hrsg.). *Coleção „Remate de Males“: Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1979: 11-50.
- Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1990.
- Barros, André Luiz. „Poder da fantasia“. In: *Jornal do Brasil*. 22.9.1990.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ¹³1989.
- Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ³1994.
- Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ¹⁰1996.
- Baudrillard, Jean. *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978.
- „La précession des simulacres“. In: *Traverses. Revue trimestrielle*. No. 10. Février 1978: 3 – 37.
- Das System der Dinge: über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt/Main, New York: Campus, 1991.
- Die fatalen Strategien*. München: Matthes & Seitz, 1991.
- Die Illusion und die Virtualität*. Bern: Benteli, 1994.
- Benjamin, Walter. *Städtebilder*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963.
- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976.
- Bernardes, Ernesto; Menconi, Darlene. „Nas asas da tragédia“. In: *Veja*. 6 de novembro, 1996: 26-49.
- Bianchin, Neila T. Roso. *Romance-reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.
- Bógus, Maria M.; Wanderley, Luiz Eduardo W. (Hrsg.). *A luta pela cidade em São Paulo*. São Paulo: Cortez, 1992.
- Bolle, Willy. *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Köln, Weimar, Berlin: Böhlau, 1994.
- Bolz, Norbert. *Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink, ²1995.
- Borelli, Silvia Helena Simões. *Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa*. São Paulo: Coleção GT's Intercom No.1 1994.
- Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: educ, 1996.
- Bosi, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1975.
- „Plural, mas não caótico“. In: Bosi, Alfredo (Hrsg.). *Cultura Brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987: 7-15.
- História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

- Brait, Beth. „São Paulo como num filme“. In: *Journal da Tarde*. 13.12.1985.
- Brandner, Brigitte; Luger, Kurt; Mörth, Ingo (Hrsg.). *Kulturerlebnis Stadt*. Wien: Picus, 1994.
- Briesemeister, Dietrich; Feldmann, Helmut; Santiago, Silviano (Hrsg.). *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1992.
- Briesemeister, Dietrich; Kohlhepp, Gerd; Mertin, Ray-Güde; Sangmeister, Hartmut; Schrader, Achim. *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1994.
- Brito, Gustavo A. „Las ciudades brasileñas/São Paulo/Rio de Janeiro“. In: Rangel, Rafael López (Hrsg.). *Las ciudades Latinoamericanas*. México: Plaza y Valdés, 1989: 85-87/89-98/99-105.
- Brunn, Albert von. *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990): Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, 1997.
- Buarque de Hollanda, Heloísa; Gonçalves, Marcos Augusto. „Política e literatura: a ficção da realidade brasileira“. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf e Edit. Ltda., 1979-1980. Bd. IV: 7-81.
- Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense, ⁶1987.
- Bucci, Eugênio. „Jornalismo virou Show Business“. In: *O Estado de São Paulo*. 25.1.1997.
- Bueno, André. „Os poetas e as cidades modernas“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. II. Belo Horizonte, 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 349-351.
- Candido, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- Carneiro, Flávio. „A arte de ler as ruas do Rio de Janeiro“. In: IV Congresso ABRALIC, Literatura e Diferença. São Paulo, 31 julho, 1, 2 e 3 agosto 1994, São Paulo, 1995: 323-326.
- Carpentier, Alejo. *Stegreif und Kunstgriffe. Essays zur Literatur, Musik und Architektur in Lateinamerika*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980.
- Castello, José. „'Onze' tem arquitetura audaciosa“. In: *O Estado de São Paulo*. 13.4.1995.
- Chiappini, Ligia; Aguiar, Flávio Wolf de (Hrsg.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Chiaretti, Marco. „Cyber-tara“. In: *Veja*. 6 de novembro, 1996: 116.
- Comitti, Leopoldo. „Memória de uma cidade ficcional“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. II. Belo Horizonte 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 353-357.
- Correia, Marlene de Castro. „O 'corpo' de São Paulo na poesia de Mário de Andrade“. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1986 Nr. 85, abril-junho 1986: 117-128.
- Costa, Lúcia Militz da. *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1995.

- Coutinho, Afrânio. „Literatura e Jornalismo“. In: Coutinho, Afrânio (Hrsg.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971: 57-104.
- Coutinho, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil. Ensaio sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- Coutinho, Edilberto. *Criaturas de papel. Temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & futebol & televisão & outros temas da vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Coutinho, Sonia. „Ficção nos tempos do cólera“. In: O Globo. 15.5.1988.
- Cruz, Cláudio Celso Alano da. „A cidade moderna em *Caminhos cruzados*, de Erico Veríssimo“. In: Brasil, Brazil. Revista de Literatura Brasileira. Porto Alegre, 1994 Nr. 11: 53-76.
- Cziesla, Wolfgang. „Lateinamerikanische Großstädte als Schauplätze der Literatur“. In: Cziesla, Wolfgang; Engelhardt, Michael von (Hrsg.). *Vergleichende Literaturbetrachtungen: 11 Beiträge zu Lateinamerika*. München: Iudicium-Verlag, 1995: 59-80.
- D'Allessio Ferrara, Lucrécia. „As máscaras da cidade“. In: Revista USP. São Paulo, 1990 Nr. 5: 3-10.
- D'Ambrósio, Oscar. „A sedução de uma época que não volta mais“. In: Jornal da Tarde. 20.10.1990.
- Daus, Ronald (Hrsg.). *Großstadtliteratur. La Literatura de las grandes ciudades*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1992.
- „'Bilder vom wirklichen Leben' – Konsumkunst für Intellektuelle (Die neueste Literatur Lateinamerikas)“. In: Zeitschrift für Kulturaustausch. 1983 Nr. 4: 464-471.
- „'Großstadtliteratur' außerhalb Europas: Ein Theorieansatz für einen internationalen Vergleich – und einige praktische Hinweise“. In: Neue Romania. Berlin, 1987 Nr. 6: 17-57.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- DiAntonio, Robert E. *Brazilian Fiction: Aspects and Evolution of the Contemporary Narrative*. Ohne Ort, 1989.
- Dias, Angela Maria. „Os signos da cidade“. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1986 Nr. 85, abril-junho 1986: 5-9.
- Egler, Tamara Tania Cohen. „Cidade virtual desmaterializa a cidade real“. In: O Estado de São Paulo. 20.10.1996.
- Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: FAE, 1989.
- Engler, Erhard. „Die brasilianische Literatur“. In: Jens, Walter (Hrsg.). *Kindlers Neues Literaturlexikon*. München: Kindler, 1988. Bd. 20: 78-88.
- Fatheuer, Thomas; Würtele, Werner. „Brasilien: Mit Tatkraft und Demagogie“. In: Dirmoser, Ditmar u.a. (Hrsg.). *Vom Elend der Metropolen*. Hamburg: Junius, 1990.
- Ferraz, Geraldo Galvão. „Um macunaíma mortífero“. In: Jornal da Tarde. 11.11.1995.
- Figueiredo, Vera Follain de. „O assassino é o leitor“. In: Matranga. Rio de Janeiro, 1988 Bd. 3, Nr. 4; 5 20-26.

- „A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca“. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, 1996 Nr. 1 1996: 88-93.
- Flusser, Vilém. *Die Schrift*. Göttingen: Imatrix Publications, ²1989.
- Ende der Geschichte, Ende der Stadt?* Wien: Picus, 1992.
- Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Mannheim: Bollmann, 1994.
- Die Informationsgesellschaft. Phantom oder Realität?* Wolfertz/Sanders (Hrsg.). Aufnahme vom 23. November 1991 in Essen. Remastered 1996 in Köln. Compact Disc. Köln: Supposé, 1996.
- Schriften Bd. 1. *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Hg. Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann, ²1995.
- Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, ⁵1996.
- Die Revolution der Bilder. Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann, ²1996.
- Fonseca, Celso. „O mundo é o Titanic“. In: *Isto é*. 2.12.1998: 7-11.
- Fox, Elizabeth. *Latin American Broadcasting: From Tango to Telenovela*. Luton: Univ. of Luton Press, 1997.
- Freitag, Barbara. „Die Stadt zwischen Katastrophe und Utopie“. In: Briesemeister, Dietrich; Rouanet, Paulo (Hrsg.). *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*. Frankfurt am Main: TFM, 1996: 209-216.
- Früh, Werner. *Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Die permanente Transformation der Wirklichkeit*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Fuchs, Gotthard; Moltmann, Bernhard; Prigge, Walter (Hrsg.). *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- Galvão, Walnice Nogueira. *Desconversa. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Garrido, Lupe. „Uma narrativa com ascendentes“. In: *Folha de São Paulo*. 18.8.1985.
- Gehry, Frank; Gardels, Nathan. „Oasen in urbanen Wüsten“. In: *Lettre International*. Berlin, 1997 Nr. 36: 37-38.
- Gomes, Renato Cordeiro. „Escrever a cidade: O labirinto de ecos“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. I. Belo Horizonte 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 441-448.
- Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Großklaus, Götz. *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- Harris, David. „São Paulo Megacity“. In: *Rolling Stone*. New York, 1996 December 26, 1996 – January 9, 1997: 126 -133; 216.
- Hegmanns, Dirk. *Gewalt in Brasilien. Soziale und politische Hintergründe eines Phänomens*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, 1992.

- Hohlfeldt, Antonio. „Relações entre jornalismo e literatura na década dos 70“. In: Kohut, Karl (Hrsg.). *Palavra e Poder. Os Intelectuais na Sociedade Brasileira*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1991: 125-139.
- Pelas veredas da literatura brasileira*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.
- Iyer, Pico. „Endstation Zukunft. Schwingen in die Neue Welt: Los Angeles Airport“. In: *Lettre International*. Berlin, 1997 Nr. 36: 44-50.
- Jaguaribe, Beatriz. „Memórias da modernidade: O relato memorialista e a construção da cidade“. In: II Congresso ABRALIC, Literatura e Memória cultural. Anais Vol. II Belo Horizonte, 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 342-348.
- Johnson, Randal. *Tropical Paths: essays on modern Brazilian literature*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1993.
- Josef, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgresso*. São Paulo: Francisco Alves, 1986.
- Kawarick, Lucio. „La crisis urbana y la ciudadanía en São Paulo“. In: Carrión, Fernando (Hrsg.). *Ciudades y Políticas Urbanas en América Latina*. Quito: CODEL, 1992: 187-195.
- Kehl, Maria Rita. „Mil e uma noites para as multidões“. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf e Edit. Ltda., 1979-1980. Bd. V: 49-73.
- Klagsbrunn, Marta Maria. *Brasiliens Fernsehserien. Telenovela, die allabendliche Faszination*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, 1987.
- Kloock, Daniela. *Von der Schrift zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien*. Berlin: Spiess, 1995.
- Kloock, Daniela; Spahr, Angela. *Medientheorien: eine Einführung*. München: Fink, 1997.
- Klotz, Volker. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung von Lesage bis Döblin*. München: Hanser, 1969.
- Kohut, Karl. (Hrsg.). *Die Metropolen in Lateinamerika – Hoffnung und Bedrohung für den Menschen*. Regensburg: Friedrich Pustet, 1986.
- Palavra e Poder. Os Intelectuais na Sociedade Brasileira*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1991.
- „Darstellung und Kritik der lateinamerikanischen Metropolen in der Literatur“. In: Gormsen, Erdmann; Thimm, Andreas (Hrsg.). *Megastädte in der Dritten Welt*. Mainz: Universität Mainz, 1994: 117-134.
- Koolhaas, Rem. „Stadt ohne Eigenschaften“. In: *Lettre International*. Berlin, 1997 Nr. 36: 30-36.
- Lach, Friedhelm. „Wer oder was schreibt die Stadt? Konvention und Dokumentation in der urbanen Literatur“. In: Steinfeld, Thomas; Suhr, Heidrun (Hrsg.). *In der großen Stadt: die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*. Frankfurt/Main: Hain, 1990.
- Langenbucher, Wolfgang R. *Publizistik- und Kommunikationswissenschaften. Ein Textbuch zur Einführung in ihre Teildisziplinen*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1988.

- Lara, Cecília de. „Painel sem moldura. Ficção brasileira nos últimos 25 anos“. In: Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien. Toulouse, 1988 Nr. 50: 143-160.
- Larsen, Svend Erik. „La culture urbaine – mémoire manquéé ou mémoire reconstruite?“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. I. Belo Horizonte 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 162-171.
- Leão, Liana de Camargo. „Literatura e cidade: uma poética da casa“. In: IV Congresso ABRALIC, Literatura e Diferença. São Paulo, 31 julho, 1, 2 e 3 agosto 1994. São Paulo, 1995: 495-501.
- Leão, Lídice; Pereira, Maria Silvia. „A língua viva do João“. In: Jornal da Tarde. 18.7.1991.
- Leite, Virginie; Paixão, Roberta. „Guerra na areia“. In: Veja. 20 de novembro, 1996: 72-75.
- „Dezenove anos“. In: Veja. 29 de janeiro, 1997: 88-92.
- Lemos, Carlos. „A permanência do cotidiano“. In: Matraca. Rio de Janeiro, 1988 Bd. 3, Nr. 4; 5: 52-55.
- Lenk, Hans. *Philosophie und Interpretation. Vorlesungen zur Entwicklung konstruktivistischer Interpretationsansätze*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- Interpretation und Realität. Vorlesungen über Realismus in der Philosophie der Interpretationskonstrukte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.
- Lima, Edvaldo P. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- Páginas ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- Lima, João Gabriel de; Sanches, Neuza. „Entre a tela e a vida real“. In: Veja. 12 de fevereiro, 1997: 51-56.
- Linhares, Temístocles (Hrsg.). *História crítica do romance brasileiro 1728 – 1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdaUSP, 1987.
- Links, Christopher (Hrsg.). *Lateinamerikanische Literaturen im 20. Jahrhundert*. Berlin, Bern, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992.
- Literatura e Sociedade*. São Paulo, 1996 Nr. 1.
- Lloyd-Sherlock, Peter. „The Recent Appearance of Favelas in São Paulo City: an Old Problem in a New Setting“. In: Bulletin of Latin American Research. 1997 Vol. 16, Nr. 3: 289-305.
- Lombardi, Renato. „Violência aumenta na Grande São Paulo“. In: O Estado de São Paulo. 31.1.1997.
- Lowe Schlomann, Elizabeth Anne. *The Temple and the Tomb: The urban tradition in brazilian literature and the city in the contemporary narrative*. Diss. New York, 1977.
- The City in Brazilian Literature*. London, Toronto: Associated University Presses, 1982.
- Lucas, Fábio. *Crepúsculo dos símbolos. Reflexões sobre o livro no Brasil*. Campinas: Pontes, 1989.

- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Lyra, Pedro. *O Real no Poético*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.
- Machado, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.
- Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social estética*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1981.
- Magnani, José Guilherme C.; Torres, Lilian de Lucca (Hrsg.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Fapesp, 1996.
- Marcondes Filho, Ciro. *Quem manipula quem? Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- Marin-Minguillon, Adolfo. „Postmodernism and Brazilian Fiction of the Eighties“. In: *Latin American Literary Review*. Pittsburgh, 1990 Bd. XVIII, Nr. 35: 20-31.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London (u.a.): Verso, 1989.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1987.
- „Dinámicas urbanas de la cultura“. In: Universidad Javeriana (Hrsg.). *Comunicación y espacios culturales en América Latina*. Bogotá: Javegraf, 1995: 135-149.
- „Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación“. In: *Comunicación y espacios culturales en América Latina*. Bogotá: Javegraf, 1995: 150-165.
- Massi, Fernanda; Pontes, Heloisa. *Guia Bibliográfico dos Brazilianistas*. São Paulo: Editora Sumaré, 1992.
- Mattelart, Arman; Mattelart, Michèle. *Penser les médias*. Paris: Éditions la découverte, 1986.
- Le Carnaval des images. La Fiction brésilienne*. Paris: INA La documentation française, 1987.
- Max-Neef, Manfred A. „The City: Its Size and Rhythm“. In: Morse, Richard M.; Hardoy, Jorge E. (Hrsg.). *Rethinking the Latin American City*. Washington: Woodrow Wilson Center Press, 1992: 83-97.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf, Wien: Econ, 1968.
- Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf, Wien: Econ, 1968.
- McLuhan, Marshall; Quentin Fiore. *The Medium is the Message*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967
- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R. *The global village: der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn: Junfermann, 1995.
- Medeiros, Jotabê. „Espetáculo apresenta crônicas da cidade“. In: *O Estado de São Paulo*. 9.1.1997.
- Melo, José Marques de. „Jornalismo Paulistano: Ficção?“. In: *Comunicação & sociedade*. São Paulo, 1979 Ano I, Nr. 2 Dezembro de 1979: 108-110.
- As telenovelas da globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus Ed., 1988.

- Merquior, José Guilherme. „Pattern and Process in Brazilian Literature: Notes on the Evolution of Genre“. In: Portuguese Studies. London, 1987 Vol. 3 1987: 171-185.
- Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.). *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Mertin, Ray-Güde (Hrsg.). *Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden. Aufsätze zu brasilianischer Literatur und literarischer Übersetzung*. Beihefte zu Lusorama 2. Reihe 13. Band. Frankfurt/Main: TFM/Domus Editoria Europea, 1996.
- Mertin, Ray-Güde; Schönberger, Axel (Hrsg.). *Studien zur brasilianischen Literatur*. Frankfurt/Main: TFM, 1993.
- Mesquita, Samira Nahid de. „A cidade do Rio de Janeiro e a obra de Machado de Assis“. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1986 Nr. 85, abril-junho 1986: 83-88.
- Michelazzo, Luiz Augusto. „Patrícia Melo, retrata vida de assassino de aluguel“. In: O Globo. 8.10.1995.
- Mitscherlich, Alexander. *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1965.
- Morales Saravia, José (Hrsg.). *Die schwierige Modernität Lateinamerikas. Beiträge der Berliner Gruppe zur Sozialgeschichte lateinamerikanischer Literatur*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1993.
- Morse, Richard M. „Latin American Intellectuals and the City, 1860-1940“. In: Journal of Latin American Studies. London, NY, Cambridge, 1978 Bd. 10, Nr. 2: 219-238.
New World Soundings: Culture and Ideology in the Americas. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1989.
- Morse, Richard M.; Hardoy, Jorge E. (Hrsg.). *Rethinking the Latin American City*. Washington: Woodrow Wilson Center Press, 1992: 3-19.
- Mourão, Rui. „O romance brasileiro hoje“ (Maceió, 5.11.1985; Universidade Federal de Alagoas, coordenação/debate: Bella Jozef). In: Seminários de Literatura Brasileira. Ensaios. 3ª. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990: 87-109.
- Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. London: Routledge (u.a.), 1997.
- N. N. „Pelo prazer de ler. Uma geração de escritores prefere o policial e o bom humor aos experimentalismos de linguagem“. In: Veja. 21.6.1995.
- N. N. „'Nocaute' é crônica da vida na cidade grande“. In: O Estado de São Paulo. 4.10.1996.
- Norte, Sergio Augusto Queiroz. „São Paulo como personagem literária: Experiência urbana e Modernismo“. In: História. São Paulo, 1990 Nr. 9: 1-10.
- Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Ortiz, Renato; Borelli, Silvia Helena Simões; Ramos, Mario Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

- Parker, J.M. „Rumbos de la novela brasilena contemporánea: 1950-1970“. In: Revista de Cultura Brasileira. Madrid, 1974 Decembre 1974, Nr. 38: 5-28.
- Pechman, Roberto. „Pedra e discurso: cidade, história e literatura“. In: *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre histórico e o literário*. São Paulo: Ama, 1997: 101-107.
- Pellegrini, Tânia. *A imagem e a letra. A prosa brasileira contemporânea*. Diss. Campinas, Unicamp, 1993.
- „A narrativa brasileira contemporânea: emergência do Pós-modernismo“. In: Revista Letras. Campinas, 1994 Nr. 1-2; Bd. 13: 48-59.
- Pereira, Moacir. „Política e Censura“. In: Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979 Nr. 17: 151-167.
- Pérgolis, Juan Carlos. „La poetica del fragmento. La ciudad actual como red de comunicacion“. In: *Comunicación y espacios culturales en América Latina*. Bogotá: Javegraf, 1995: 167-175.
- Pinto, José Neumann. „A aventura italiana de um herói paulista“. In: Jornal do Brasil. 26.7.1975.
- Prigge, Walter (Hrsg.). *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main: Fischer, 1992.
- Projektgruppe Neue Welt Stadt (Hrsg.). *Grenzgänge. Großstadterfahrungen in Literatur, Film und Musik Lateinamerikas und der USA seit 1960*. Bielefeld: Aisthesis, 1995.
- Propato, Valéria. „Sexo livre“. In: Isto é. 2.12.1998: 131-138.
- Rama, Ángel. „La ciudad letrada“. In: Rama, Ángel; Morse, Richard M.; Hardoy, Jorge E. u.a. (Hrsg.). *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Artes Gráficas Santo Domingo, 1985: 11-34.
- Ramos, José Mario Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- Revista USP. *Dossiê Cidades*. São Paulo, 1990 Nr. 5.
- Rincón, Carlos. „Die neuen Kulturtheorien: Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme“. In: Scharlau, Birgit (Hrsg.). *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994: 1-35.
- Ring, Ano. „La narrativa brasilena después de 1964 – escribir como alternativa“. In: Lateinamerika. Rostock, 1990 Bd. 2, Nr. 25: 72-76.
- Rodrigues, Apoenan. „Escrita videoclipe“. In: Isto é. 18.10.1995.
- Rondelli, Elizabeth. „Mídia e violência: ação testemunhal, práticas discursivas, sentidos sociais e alteridade“. In: Comunicação & Política. Rio de Janeiro, 1997. Vol. IV, setembro-dezembro 1997: 141-160.
- Rott, Renate. „Urbanisierung und Metropolisierung. Die Großstadt als sozialer Raum gesellschaftlicher Wandlungsprozesse“. In: Ibero-Amerikanisches Archiv. Berlin, 1993 Bd. 1-2, Nr. 19.
- Rötzer, Florian. *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*. Mannheim: Bollmann, 1995.
- Französische Philosophen im Gespräch*. München: Boer, 1987.

- Rötzer, Florian; Weibel, Peter (Hrsg.). *Strategien des Scheins. Kunst Computer Medien*. München: Boer, 1991.
- Rouanet, Sérgio Paulo (Hrsg.). *Brasilien im Umbruch: Akten des Berliner Brasilien-Kolloquiums vom 20.-22. September 1995*. Frankfurt am Main: TFM, 1996.
- „Do Pós-Moderno ao Neo-Moderno“. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1986 Nr. 84, Jan.-Mar. 1986: 5-9.
- „É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?“. In: Revista USP. São Paulo, 1992 Nr. 15 set-out-nov 1992: 49-75.
- „Idéias importadas: um falso problema?“. In: Cadernos do IPRI. Brasília, 1994 Nr. 15, 1994: 31-40.
- Rubim, Antonio Albino Canelas; Azevedo, Fernando Antônio. „Mídia e política no Brasil: Textos e agenda de pesquisa“. In: Lua Nova. Revista de Cultura e Política. Nr. 43, 1998: 189-216.
- Sader, Emir. „La violencia urbana en Brasil. El caso de Rio de Janeiro“. In: *Ciudad e violencias en America Latina*. Programa de Gestion Urbana. 1994: 257-264.
- Sanches, Ligia. „Loyola lança livro apocalíptico“. In: Folha de São Paulo. 25.11.1981.
- Santiago, Silviano. „Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70“. In: Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979 Nr. 17: 187-194.
- Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- „The Hurried Midwives of Time: Brazilian Fiction in the 1980's“. In: Johnson, Randal (Hrsg.). *Tropical Paths: Essays on modern Brazilian literature*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1993: 223-229.
- „Literatura e cultura de massa“. In: Novos Estudos. São Paulo, 1994. Nr. 38, março de 1994: 89-98.
- Scalzo, Fernanda. „Patrícia Melo vai mais fundo na violência“. In: Folha de São Paulo. 27.9.1995.
- Scharlau, Birgit (Hrsg.). *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994.
- Scherpe, Klaus (Hrsg.). *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1988.
- „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins 'Berlin Alexanderplatz'“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988: 418-437.
- „Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne“. In: Wirkendes Wort. Stuttgart, 1991. Nr. 1: 80-87.
- Schmidt, Siegfried J. *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1996.
- Schneider, Hans Joachim. „La criminalidad en los medios de comunicación de masas“. In: Núñez, Ricardo C. (Hrsg.). *Doctrina Penal. Teoría e Práctica en las Ciencias Penales*. Buenos Aires: Ed. Depalma, 1989: 75-102.
- Schwarz, Roberto (Hrsg.). *Os pobres na literatura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

- Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture.* London, New York: Verso, 1992.
- Sennett, Richard. *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds.* Frankfurt/Main: Fischer, 1994.
- Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation.* Berlin: Berlin Verlag, 1995.
- Sequeira, Rosa Maria. *A imagem da cidade na poesia moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa.* Frankfurt/Main: Editora Ferrer de Mesquita, 1990.
- Sevecniko, Nicolau. *Orfeu extático no metrô São Paulo. Sociedade e cultura nos frementos anos 20.* São Paulo, 1992.
- Silva, Carlos Eduardo Lins da. *O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro.* São Paulo: Summus, 1991.
- Silva, Juremir Machado da. *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira.* Porto Alegre: Sulina, 1996.
- Silverman, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro.* Porto Alegre: UFRGS, 1995.
- Skirbekk, Gunnar (Hrsg.). *Wahrheitstheorien. Eine Auswahl aus den Diskussionen über Wahrheit im 20. Jahrhundert.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- Skirbekk, Gunnar; Gilje, Nils. *Geschichte der Philosophie.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- Smuda, Manfred (Hrsg.). *Die Großstadt als „Text“.* München: Fink, 1992.
- Sodré, Muniz. „Literatura Brasileira e Comunicação“ (11.7.1986; coordenação debate: João Antônio). In: Seminários de Literatura Brasileira. Ensaios. 3ª. Bial Nestlé de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990: 215-229.
- Souza, Ilza Matias de; Oliveira, Silvana Maria Pessoa de. „Crítica, ficção e pós-modernidade“. In: II Congresso ABRALIC: Literatura e Memória Cultural. Anais Vol. II. Belo Horizonte 8 a 10 de agosto 1990. Belo Horizonte, 1991: 285-294.
- Souza, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole. A Verticalização em São Paulo.* São Paulo: Edusp, 1994.
- Spielmann, Ellen. *Brasilianische Fiktionen. Gegenwart als Pastiche.* Frankfurt/Main: Vervuert, 1994.
- Sprang, Stefan. „Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema 'Medien' ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann“. In: Döring, Christian (Hrsg.). *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur wider ihre Verächter.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995: 49-81.
- Steinfeld, Thomas; Suhr, Heidrun. (Hrsg.). *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie.* Frankfurt/Main: Hain, 1987.
- Stern, Irwin (Hrsg.). *Dictionary of Brazilian Literature.* New York (u.a.): Greenwood Press, 1988.
- Strausfeld, Mechtild (Hrsg.). *Brasilianische Literatur.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984.
- Süssekind, Flora. *Tal Brasil. Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- Literatura e vida literária: polêmicas diários & retratos.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

- Cinematografo de letras: literatura, tecnica e modernização no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- O Brasil nao é longe daqui: o narrador, a viagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- Tietze, Christian. *Megalopolis.* Leipzig, Jena, Berlin: Urania-Verlag, 1982.
- Trevisan, João Silvério. „Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga“. In: O Estado de São Paulo. 30.10.1990.
- Velho, Gilberto. „Conformación de la cultura urbana de clase media en Brasil: una perspectiva antropológica“. In: Rama, Ángel; Morse, Richard M.; Hardoy, Jorge E. u.a. (Hrsg.). *Cultura urbana latinoamericana.* Buenos Aires: Artes Gráficas Santo Domingo, 1985: 195-202.
- Venus, Jochen. *Referenzlose Simulation? Argumentationsstrukturen postmoderner Medientheorie am Beispiel von Jean Baudrillard.* Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.
- Vietta, Silvio. „Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage“. In: Deutsche Vierteljahresschrift. Stuttgart, 1974 Nr. 48: 354-373.
- Vink, Nico. *The telenovela and emancipation: a study on television and social change in Brazil.* Amsterdam: Royal Tropical Inst., 1988.
- Virilio, Paul. *The Vision Machine.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1994.
- Wallner, Fritz. *Konstruktion der Realität. Von Wittgenstein zum konstruktiven Realismus.* Wien: WUV Universitätsverlag, 1992.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. (Hrsg.). *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur.* Köln, Wien: Böhlau, 1989.
- Wilheim, Jorge. „Urban Modernity in the Context of Underdevelopment: The Brazilian Case“. In: Morse, Richard M.; Hardoy, Jorge E. (Hrsg.). *Rethinking the Latin American City.* Washington: Woodrow Wilson Center Press, 1992: 193-200.
- Wilke, Jürgen. *Massenmedien in Lateinamerika, 1. Band: Argentinien, Brasilien, Guatemala, Kolumbien, Mexiko.* Frankfurt/Main: Vervuert, 1992.
- Wittschier, Heinz Willi. *Brasilien und sein Roman im 20. Jahrhundert.* Rheinfelden: Schauble, 1984.
- Xavier, Elodia. *O conto Brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70.* Rio de Janeiro: Padrão, 1987.
- Zaluar, Alba. „La droga, el crimen, el diablo“. In: *Ciudad y violencias en America Latina.* Programa de Gestion Urbana, 1994: 237-254.
- „Para não dizer que não falei de Samba: os enigmas da violência no Brasil“. In: Novais, Fernando A.; Schwarcz, Lília Moritz (Hrsg.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998: 245-318.
- Zapparoli, Alecsandra. „Ladrão entra em condomínio vestido de carteiro“. In: O Estado de São Paulo. 31.1.1997.

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Editado por el Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín

- Vol. 71: **Rolf Kailuweit, Hans-Ingo Radatz (Hrsg.):**
Katalanisch: Sprachwissenschaft und Sprachkultur: Akten des 14. Deutschen Katalanistentags im Rahmen von „Romania I“.
Jena, 28.9.-2.10.1997. 1999; 268 S.
ISBN 3-89354-571-9 (Vervuert)
- Vol. 72: **Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.):**
Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico.
1999; 300 p.
ISBN 3-89354-572-7 (Vervuert); ISBN 84-95107-54-6 (Iberoamericana)
- Vol. 73: **Jaime de Salas, Dietrich Briesemeister (eds.):**
Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936. 2000; 288 S.
ISBN 3-89354-573-5 (Vervuert); ISBN 84-95107-66-X (Iberoamericana)
- Vol. 74: **José Morales Saravia (Hrsg.):**
Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998. 2000; 352 S.
ISBN 3-89354-574-3 (Vervuert)
- Vol. 75: **Ottmar Ette, Martin Franzbach (Hrsg.):**
Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. 2001; 864 S.
ISBN 3-89354-575-1 (Vervuert)
- Vol. 76: **Manfred Tietz (ed.)**
en colaboración con Dietrich Briesemeister:
Los Jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII. 2001; 712 p.

Vol. 77: Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger (eds.):

Dinero y negocios en la historia de América Latina.
Geld und Geschäft in der Geschichte Lateinamerikas.
Veinte ensayos dedicados a Reinhard Liehr. 2000; 552 p.
ISBN 3-89354-577-8 (Vervuert); ISBN 84-95107-68-6 (Iberoamericana)

Vol. 78: Ulrike Mühlischlegel:

Enciclopedia, vocabulario, dictionary. Spanische und portugiesische Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert.
2000; 352 p.
ISBN 3-89354-578-6 (Vervuert)

Vol. 79: Michael Rössner (ed.):

«¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!» El fenómeno tanguero y la literatura.
2000; 288 p.
ISBN 3-89354-579-4 (Vervuert); ISBN 84-95107-81-3 (Iberoamericana)

Vol. 80: Gerd Kohlhepp (coord.):

Brasil: Modernização e Globalização. 2001; 276 p.
ISBN 3-89354-580-8 (Vervuert); ISBN 84-8489-022-8 (Iberoamericana)

Vol. 81: Barbara Potthast, Eugenia Scarzanella (eds.):

Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión. 2001; 292 p.;
ISBN 3-89354-581-6 (Vervuert); ISBN 84-8489-000-7 (Iberoamericana)

Vol. 82: Günther Maihold (Hrsg.):

Ein «freudiges Geben und Nehmen»?
Stand und Perspektiven der Kulturbeziehungen zwischen Lateinamerika und Deutschland. 2001; 192 p.
ISBN 3-89354-582-4 (Vervuert)

**Iberoamericana
de Libros y Ediciones, S.L.**

c/ Amor de Dios, 1
E - 28014 Madrid
Tel.: (+34) 91-429 35 22
Fax: (+34) 91-429 53 97
E-mail: iberoamericana@readyssoft.es



**Vervuert
Verlagsgesellschaft**

Wielandstr. 40
D - 60318 Frankfurt am Main
Tel.: (+49) 69-597 46 17
Fax: (+49) 69-597 87 43
E-mail: info@iberoamericanalibros.com

Die neuere Erzählliteratur aus Rio de Janeiro und São Paulo ist ebenso realitätsnah und brutal wie die Berichterstattung in den brasilianischen Medien. Es sind "Reality-Texte", die dem Einfluss der täglich gesendeten Telenovelas und Reality-TV-Sendungen unterliegen. Sie eignen sich die Erzählstrategien der Bildmedien an und führen den Leser in eine vertraute Medienwelt. Doch dort angekommen leisten sie verbalen Widerstand: Sie lehnen sich auf gegen die Omnipräsenz der Bilder. Wie das geschieht, durchleuchtet diese Arbeit. Sie verknüpft in einem interdisziplinären Ansatz Medientheorie mit literaturwissenschaftlicher Textanalyse. Dafür wurde sie auf der Frankfurter Buchmesse mit dem "Iberoamerika-Preis 2000" ausgezeichnet.